أحمد خريس

العوالم الميتاقصية

في الرواية العربية







العوالـم الميتاقصيـة

في الرواية العربية

أحمد خريس

العوالم الميتاقصية

في الرواية العربية

الكتاب: العوالم الميتاقصية في الرواية العربية

المؤلف: أحمد خريس

الناشر: ـ دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان

ت: ٣٠١٤٦١/٣٠٧٧٥

فاكس: ٣٠٧٧٧٥

ص.ب: ١١/٣١٨١ ـ الرمز البريدي: ٢١٣٠ ١١٠٧

e-mail: farabi@inco.com.lb

ـ دار أزمنة للنشر والتوزيع

تلفاكس: ٦٨٢٥٤٤

ص.ب: ٩٥٠٢٥٢ عمّان ١١١٩٥ الأردن

الطبعة الأولى ٢٠٠١

ISBN 9953-411-39-5

إلى : فوزية وآمنة وإيمان وأميمة وسهير
أهدى هذا الكتاب

هـــؤلاء البـشــر غـيـر حقـيقـيين، فـأنا أخـتلقهـم عـبـر الكتابة، وعندما يتهددهم مقطع فيها بكسوهم لحماً ودماً، أو جعلهم يغادرون الصفحة، فإنه يُستَأصل. فما ينبغي لهم أن يتجوّلوا داخل الصفحة حسب، ثم ينفضوا مختفـــين.

غلبرت سورنتينو

يود «المؤلف» أن يشكر جزيلاً :
د. يوسف بكّار، وخالد المصري، وناصر أبو الهيجاء

المحتوى

مقدمة

تتولى هذه الدراسة بالبحث نمطاً من الكتابة الروائية، يعي ذاته قصياً، وتقوم ركائزه على انعكاسات ذاتية، يقوم بها سارده، ليقدم مادة قصيَّة، يغلِّفها اشتغال نقدي يفتضح الإيهام أو الإقناع، كما نلمسهما في الرواية الواقعية عامة، وهو يعبر، في ذلك، عن حالة الإنهاك النوعي، التي حلَّت بالرواية، لاسيما بعيد خمسينيات القرن العشرين.

ومن أبرز ميزات هذا النمط من الكتابة، عدم اتكاء طبيعته الإحالية، كلياً، على محاكاة «الواقع» أو «العالم الخارجي»، إنما تستولد عوالمه الخاصة من «واقع الكتابة» نفسه. وإذا كان الروائي والناقد «ويليام غاس»، قد سَكَّ مصطلح «الميتاقص» في أواخر الستينيات، ليصف أعمالاً قصصية وروائية حديثة، تتناول القص موضوعاً، فإن نهج الكتابة الميتاقصية قديم قدم نشوء الفن الروائي، وليس أدل على ذلك من رواية «دون كيشوت» لسرفانتس، التي تؤرخ بها الرواية نوعاً أدبياً.

وعلى الرغم من عد الرواية الميتاقصية، التعبير الأمثل عن قص «مابعد الحداثة»، الذي جاء ردّة فعل على أحادية الوعي الروائي الواقعي، واستنزاف «الحداثة» طاقاتها، فإن الدراسات التي تناولت الرواية الميتاقصية، غربياً، لم تقف عند النتاج الروائي المعاصر حسب، إنما عادت إلى روايات ميتاقصية متقدمة، كواحدة «ستيرن» الشهيرة «ترسترام شاندي»، التي أدهشت كُتّاب الميتاقص المعاصرين، لاسيما النقاد منهم، بريادة صنعتها الروائية، وجعلتهم يؤصلون كتابتهم في ضوء اختلافها عن السائد الروائي في القرن الثامن عشر.

تساوق ظهور الرواية الميتاقصية الحديثة، لاسيما في الثقافة الأنجلو-أمريكية، مع بدء تراجع الأفكار البنيوية وبزوغ نجم مدارس «ما بعد البنيوية»؛ الفرنسية المولد عامة، لاسيما «التفكيكية». ورأى البعض في النزعة الميتاقصية أثراً للانقلابة على الفكر البنيوي الأصولي. من هنا، فإن توصيف «باتريشيا وو» للميتاقص يؤكد توخي الرواية الميتاقصية أن تكون مشادة، بتضاد أصيل ومؤثر، بين إيهام قصي، وكسر لذلك الإيهام، يتوسّل تقويض المواضعات، والأشكال القصية المهيمنة؛ أي أن الميتاقص يقوم بفاعلية تفكيكية، تشبه تلك التي يقوم بها الناقد التفكيكي حين يجابه نصاً روائياً، فهو لايرى البنية الروائية، مثلاً، إلا في أفق انهدامها.

وباستناد إلى استنتاج «جون بارث» أن سارد القصة هو القصة ذاتها،

فإن قارىء الرواية الميتاقصية لن يجهد، كثيراً، في الخروج بنتيجة مشابهة للسابق، على العكس من حاله والروايةَ الواقعية مثلاً، ذلك أن تعليقات سارد الرواية الميتاقصية على ما يسرده، والتفاتاته إلى لغة السرد وقضاياه الأنطولوجية، هي موضوع قصه، ولب رسالته الأدبية في غالب الأحيان.

ولابد لدراسة تتناول قصاً يعي ذاته، أن تعي ما لكتاب «ليندا هتشيون» : «السرد النرسيسي : التناقض الميتاقصي» (١٩٨٠) وكتاب «وو» : «الميتاقص: القص الواعي ذاته في النظرية والتطبيق» (١٩٨٤) من أثر كبير عليها، أتاح لها الإلمام بتصور أدق، وأشمل عن موضوعها، لكنها لم تقف عند هذين الكتابين حسب، إنما توافرت على عدد غير قليل من الكتابات التي بحثت الميتاقص نظرياً، وتطبيقياً، واسترشدت بآراء كتابها من النقاد كـ «روبرت شولز» و «روبرت ألتر» و «إنغر كرستنسن» و «جيرالد برنس» و «بريان مكهيل» وغيرهم، وكان هذا مخرجها، فيما أملت، من شبهة التكرار وسوء الفهم اللذين شابا كتابة بعض من تصدى، نقدياً، لتقديم الميتاقص إلى القارىء العربي، وفضلى تلك المقاربات ما قام به «محسن جاسم الموسوي» في كتابيه : «ثارات شهرزاد : فن السرد العربي الحديث» (١٩٩٣) و «انفراط العقد المقدس : منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ» (١٩٩٩)، على الرغم مما شاب ترجمته للميتاقص من اضطراب، وبعد عن المصطلح، في لغته الأم. أما النقود العربية الأخرى التي تناولت

الميتاقص، لاسيما ما كان منها ذا مرجعية فرانكوفونية التكوين، فلم يتجاوز، كثيراً، ما جاء لماماً عن الميتاقص لدى «رولان بارت»، وبتأن أكبر لدى «جان ريكاردو»، ذلك أن مبحث الميتاقص مدين بالفضل، جلّه، إلى النقد الناطق بالإنجليزية.

وجدت هذه الدراسة في عدد من الروايات العربية الحديثة ضالتها التطبيقية، وربما كان بعض تلك الروايات، وهو ميتاقصي بتفوق، المحفز الرئيس للدراسة، فلم يمنع لجوء بعض الروائيين العرب إلى الميتاقص تقنياً، من لجوء قلة إليه إيديولوجياً، موجهين سهام نقدهم إلى «الرواية الواقعية» عامة، و«رواية الواقعية الاشتراكية» بصورة أخص.

ولم تحل ظروف نشأة الرواية العربية المتأخرة دون تجاوز كتاب الميتاقص العرب الأسوار، متخذين من التراث الروائي العالمي، لا العربي حسب، أفق انطلاق لاستلهاماتهم الپارودية الطابع.

تأتي الرواية الميتاقصية العربية، تياراً رافداً، لحركة عامة نشأت في الستينيات، وأطلقت عليها صفات كالتجريبية والحداثية والجديدة ... إلخ. ومما أسهم في تبلور الميتاقص العربي، ذلك الإحساس العام الذي خلفته هزيمة حزيران على وجدان الروائي العربي، وجعلته يعيد التفكير في طرائق تعبيره عن الواقع، مفاقماً وعيه بأزمات الكتابة، التي تشكل مهاداً خصباً للميتاقص.

وأسهمت قراءاته المعمقة للرواية الغربية، ومن ضمنها الرواية

الميتاقصية، في تعزيز وعيه الميتاقصي إجرائياً، دون أن يتلازم ذلك -بالضرورة- مع معرفته المباشرة بالمصطلح، أو الحركة النقدية والأدبية من ورائه. ولا ينفي ذلك جمع البعض بين كتابة الميتاقص، والكتابة النقدية عنه.

وأخيراً، فلقد حاولت الدراسة أن توازن في منهجها بين التنظير والتطبيق، وتراوح بين التحليل المعمق والمسحي للنصوص، غير مضحية بذاتية اختياراتها للنماذج الروائية بالكامل، وواهبة فرصة أمثل -كما تزعم- لتصور نقدي يستجلي مشهد الرواية الميتاقصية العربية، وينفذ إلى خصوصيتها المتوخاة.

١٠ آب / ٢٠٠٠م

أحمد

الفصل الأول

نحو تعريف موسَّع للميتاقص

١- إشكاليات ترجمة المصطلح إلى العربية :

لقد شاب مصطلح «الميتاقص» Metafiction، في أفق تلقيه النقدي عربياً، تباينٌ واضطرابٌ في ترجمته، مما حال دون استقرار ترجمة موحدة بعينها. ويمكن حصر أسباب ذلك في جانبين رئيسين :

الأول : يتعلق بدلالة البادئة «ميتا» Meta، الدائمة التشكل وفق اللفظة الأخرى التي تصاغ معها، والحقل المعرفي الذي تشير إليه، فهي تعني العلم المتعالي ذا الطبيعة المشتركة مع المبحث الذي يتعالى عليه، لكنه يختلف عنه في اهتمامه بعلله الأصيلة، وأبعاده القصوى كما الأمر في «الميتاتاريخ» Metahistory، و«الميتا أخلاق» Metaethics، فالأول مثلاً : يعني مساءلة المبادىء التي تحكم الأحداث التاريخية، وطريقة كتابة التاريخ. لكنها تعني «ما وراء» في اصطلاح «ميتافيزيقا» Metaphysics[1].

وكذلك يمكن ترجمتها بـ «النقد» أو «الفلسفة» في «نقد النقد» Metacriticism و «فلسفة الفلسفة» Metaphilosophy، وتترجم بـ «كبيرة» أو «كبرى» في Metanarratives الذي يعني -أحياناً- «السرود الكبرى»، لاسيما في مباحث نقد الميتافيزيقا الفلسفية. ونستطيع

---

(١) لمزيد من التفصيل في معاني البادئة «ميتا»، انظر :

- The Oxford English Dictionary, Pre. by : J.A. Simpson and E.S.C Weiner, Vol. IX, Clarendon Press, Oxford, 1989. pp. 262-282.

الاطمـئنان - بصـورة جـزئيـة - إلى اسـتـقـرار ترجـمـة مـصطلح Metalanguage إلى العربيـة، التي اجترحها بداية «زكي نجيب محمود» في كتابه «خرافة الميتافيزيقا» فأسماه «لغة الشرح» أو «اللغة الشارحة»، مفضلاً هذه الترجمة على الترجمة الحرفية بـ«ما وراء اللغة»[1]، يقول : «... والترجمة الحرفية لهذه العبارة هي (ما وراء اللغة)، والمقصود بها لغة تتحدث عن لغة أخرى، وقد فضلت أن أسميها بالعربية (لغة الشرح) أي اللغة التي تشرح بها لغة أخرى، فإذا شرحت اللغة الإنجليزية باللغة العربية مثلاً كانت اللغة العربية في هذه الحالة (لغة شارحة)....»[2]، ومما يؤخذ على هذه الترجمة أنها تحصر علاقة الميتالغة -وهي ترجمة دارجة أيضاً أستحسنها- بـ«لغة الموضوع» Object language في إطار الشرح، وهو ما تتعداه الميتالغة بكثير. ولقد تبنى جابر عصفور في كتابه

---

(١) يبدو هنا -بصورة جلية- الخطأ الشائع في قصر إيحاء *البادئة* «ميتا» على الـ«ما وراء» وربطها ميكانيكياً بالدرس الفلسفي الميتافيزيقي، وذلك ما دفع محرر مجلة «الثقافة الأجنبية» إلى أن يعنون خطأً ترجمة الفصل الأول من كتاب «باتريشيا ووه» Patricia Waugh بـ«ما وراء القصة» ترجمة للميتاقص، في حين نجد المترجم «عبدالحميد محمد دفّار» ينقل الكلمة الإنجليزية صوتياً في متن الترجمة مستعملاً اللفظ «ميتافيكشن». انظر : باتريشيا ووخ (كذا): ما وراء القصة، تر : عبدالحميد محمد دفّار، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الأول، السنة التاسعة عشرة، ١٩٩٨، ص ٧١ وما بعدها.

(٢) زكي نجيب محمود، خرافة الميتافيزيقا، مكتبة النهضة المصرية، *القاهرة*، ١٩٥٣، ص ٢٠٩ وما بعدها.

«آفاق العصر» ترجمة زكي نجيب محمود الآنفة؛ بل عممها على مصطلح «ميتا أدب» Metaliterature ❖ فترجمه بـ «الأدب الشارح»[1]، ولا يمكن إغفال أثره مراجعاً لترجمة كتاب «الحداثة وما بعد الحداثة»، الذي ترجمه «عبد الوهاب علوب»، وترجم فيه مصطلحي Metahistoric و Metalanguage بـ «التاريخ الشارح» و «اللغة الشارحة»[2]؛ أي أن لفظة الشرح أو الشارح أصبحت المرادف العربي للبادئة «ميتا»، وكذا يترجم علوب مصطلح "Historiographic Metafiction"، المعبر عن أحد أبرز اتجاهات الكتابة الميتاقصية -قياساً- بـ «القصص التاريخي الشارح» مما دفع «سعيد الغانمي»، في ترجمته لكتاب «الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور» إلى اعتماد ترجمة «ميتا» بـ «الشارح»

❖ ينضوي مصطلح «الميتاأدب» تحت مصطلح آخر أعم، هو مصطلح «الميتافن» Meta-art، الذي يلفت الانتباه نحو العمل الفني ذاته، وينتشر في قطاعات واسعة من أشكال الفن، وطرق اتصاله، فرسومات «جورج براك» Georges Braque ممثلة له، وكذا أعمال «بيراندللو» Birandello في المسرح وأفلام المخرج الإيطالي «فلليني» Fellini، ويعد الميتاقص أبرز معبر عن الظاهرة الميتاأدبية.

(١) انظر مقالته : «الأدب واللغة الشارحة»، التي استعار عنوانها من مقالة بالعنوان ذاته لـ «رولان بارت» Roland Barthes، في : جابر عصفور، آفاق العصر، دار المدى، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص ١٢٣.

(٢) انظر ثبت المصطلحات في آخر كتاب : الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر(إعداد وتقديم)، تر : عبدالوهاب علوب، مر : جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥، ص ٣٩٠.

ووصف القص بها، ليغدو مصطلح الميتاقص في ثنايا ترجمته للكتاب «القص الشارح»[1]. وإذا كنا لانغفل قيمة تواتر ترجمة بعينها في الحث على استقرار المبحث الدالة عليه، فإننا لانفضل ذلك عند التعامل مع البادئة «ميتا» التي اتسع استعمالها في نقد ما بعد البنيوية أو توجهات مابعد الحداثة، فصارت تدل – فضلاً عن كونها ذات دلالات معجمية عدة – على معان غزيرة متراكبة ومتفاوتة أحياناً، تبعاً لتوسع كل دارس في مبحثه؛ أي أن سياق كل دراسة كفيل بتوضيح معنى «الميتا» الجديد في إطار المواضعات العامة للأداء المعجمي، وربما اخترمت تلك المواضعات في سبيل المعنى الجديد. ويقودنا ذلك إلى نقل «ميتا» كماهي لتبقى دلالاتها منفتحة أمام مبدأي الإضافة والتغيير[2].

---

(١) ديفيد وورد (تحرير)، الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور، تر : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، *الدار البيضاء*–بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٣٢.

(٢) من الجدير بالذكر أن محمد عصفور، يخالف في مراجعته لكتاب «النظرية الاجتماعية : من بارسونز إلى هابرماس» لـ «إيان كريب»، المترجم : محمد حسين غلوم في نقله مصطلح Metalanguage إلى العربية، فالأخير يفضل ترجمته بما وراء اللغة، رافضاً ترجمة زكي نجيب محمود؛ اللغة الشارحة، فيرد عصفور بـ «وقد اقترحت في سياق آخر كلمة (ميتالغة) على غرار (ميتافيزيقا)، ومع أنها كلمة قبيحة فإنها أقرب إلى المصطلح الأصلي، ويجب ألاّ نفزع من مصطلح (ميتا) لأن (لغة) هي نفسها Logos اليونانية»أما محمد عناني فيقدم غير بديل لترجمة الميتالغة، فهي لديه ما وراء اللغة، ولقد جرى الحديث عن هذه الترجمة، وكذا لغة تصف اللغة، وهذا نقل للمعنى وليس ترجمة، وأخيراً ميتالغة، كما يحبذ ذلك الدارس الحالي، ويترجم عناني الميتاقص، كذلك، بـ «قصة عن القصة» وهو جزء من تعريف وليس ترجمة، وكذا يترجمه بـ «ميتاقصة» وهي ترجمة أقرب إلى الصواب، لكن الشق الثاني منها أليق بترجمة كلمة Story دون كلمة Fiction. انظر في ذلك : =

والآخر : نابع من إشكالية أخرى تتصل بترجمة مصطلح "Fiction" إلى العربية، وهو يعني -بصورة شائعة- «السرود النثرية المتخيلة (الروايات والقصص القصيرة) كنقيض للشعر».[1]

مبعث هذ الإشكالية إيحاءات دلالة الكلمة الإنجليزية، فهي تعني إمّا النوع الأدبي القصصي إجمالاً وإمّا عملية التخييل ذاتها، والمعنيان حاضران -غالباً- عند الاستعمال؛ فالترجمة الممكنة -إذاً- هي التخييل القصّي، أو اختصاراً : القصُّ (باستعمال المصدر الثلاثي المضعف)، وقد درجت هذه الترجمة عربياً، لاسيما في النقد الروائي، محاولة التعبير عما يحمله المصطلح الأصلي من دلالات في لغته الأم. إن ترجمة سعيد يقطين مصطلح الميتاقص بـ «الميتاروائية»[2]، إذاً، يعد ترجمة غير دقيقة لأن الرواية متضمنة في القص، الذي يتجاوز في احتوائيته الرواية إلى

= : إيان كريب، النظرية الاجتماعية من پاسونز إلى هابرماس، تر: محمد حسين غلوم، مر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤٤، ص ٢٠٩، (الهامش)؛ محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة : دراسة ومعجم إنجليزي -عربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٥٤، (المعجم).

(١) - Jonathan Culler, Framing the Sign : Criticism and its Institutions, Basil Blackwell, Oxford, 1988. p. 201.

(٢) انظر في ذلك : سعيد يقطين، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مجلة مواقف، دار الساقي، لندن، العدد ٧٠/٧١، شتاء/ربيع ١٩٩٣، ص ١٨٩ وما بعدها.

الأنواع القصية الأخرى، كالقصة القصيرة، والقصة الطويلة، والرواية القصيرة ...إلخ. ولقد تأثر «نبيل سليمان» هذه الترجمة، واعتمدها في حديثه عن الممارسة الروائية للنقد، ونقد النقد[1]. أما إدوار الخراط، فقد جمع –للتعبير عن الميتاقص– بين ثلاث ترجمات محتملة في تصديره لرواية «إلياس فركوح» : «أعمدة الغبار»، نقرأ : «... ثم نظرة النص إلى ذاته في مرآة النص نفسها، وهو ما يعرف بالرواية الشارحة أو ما وراء الرواية (الميتارواية)»[2]، مما يشي بارتباك محمود ولُده الإحساس بعدم استقرار ترجمة المصطلح، وعدم دقة الترجمة. وإذا ما كانت ترجمة يقطين غير دقيقة في شقها الثاني المتعلق بالقص، فإن النقل الحرفي للشق الأول «ميتا» يدل على عدم قناعة يقطين وسليمان بالترجمات الدارجة لها، بل وعلى قناعتهما بوجوب تركها على هيأتها كما في «ميتافيزيقي» مثلاً. وثمة ترجمة «محسن الموسوي» التي شطت بعيداً عن المعنى الأصلي، فهو يترجم المصطلح بـ «رواية النص»[3]. وجليٌّ ألاَّ نص ولا رواية بصورة حرفية في اللفظ الإنجليزي Metafiction.[4]

---

(١) نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٤، ص ٧٨.

(٢) انظر مقدمة رواية : إلياس فركوح، أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمّان، ط١، ١٩٩٦، ص ١١.

(٣) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد : فن السرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ١٧٣ وما بعدها.

(٤) يعود محسن الموسوي في كتابه : «انفراط العقد المقدس» ثانيةً إلى الحديث عن مصطلح الميتاقص، فيضيف إلى ترجمته الأولى : «رواية النص»، التي يثبتها مجدداً كذلك، ترجمتين =

وينبغي التأكيد -هنا- أن اختيار «الميتاقص» ترجمة بديلة للسابق قائم -فضلاً عما سبق- على القرب من اللغة الأصل، بحيث يسهل التعرف إلى الأصل عبر الترجمة، إضافة إلى الإمكانية الاشتقاقية له، فيمكننا أن نعبر عن لفظتي Metafictive و Metafictional بـ «ميتاقصي»، وعن لفظة Metafictionist بـ «ميتاقاص»، كما يمكن كذلك تحليته بألف ولام وإعراب شقه الثاني.

٢- الميتاقص والعلامة الميتاسردية :

قدم «رومان ياكبسون» Roman Jakobson في مقالته الشهيرة «اللسانيات والشعرية» مسحاً سريعاً شاملاً لجملة من الوظائف الأساسية التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي، وحددها بست وظائف، هي : المرجعية، والشعرية، والانتباهية، والانفعالية والإفهامية والميتالسانية[1]. وما يهمنا من هذه الوظائف، بالدرجة الأولى، الوظيفة السادسة: الميتالسانية Metalinguistic، وهي تتوضح بصورة كبرى حين يتركز فعل التواصل على الشفرة المستعملة أكثر من أي وظيفة تواصلية أخرى، أي أن الفقرات الكلامية التي تسلط اهتمامها على اللغة المشكلة لها بالوصف والتفسير تضطلع بها الوظيفة

= أخريين هما : «ما وراء الرواية»، و«الرواية المغايرة»، انظر : محسن جاسم الموسوي، انفراط العقد المقدس : منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ٤١، ص ٧٦.

(١) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨، ص ٣١-٣٣.

الميتالسانية[1].

ويعد هذا الفهم للوظيفة الميتالسانية امتداداً للمبحث اللغوي الذي ماز بين «لغة الموضوع» Object-language وهي اللغة الخاضعة للبحث والدراسة، و«الميتالغة» Metalanguage، وهي اللغة العليا، التي تضع لغة الموضوع موضع البحث والدراسة، فالأولى يمكن -مثلاً- أن تكون اللغة العربية، فتغدو الثانية -مثلاً- اللغة المصطنعة التي يقعد بها النحو العربي[2]. وبالمثل فإن «السرد» و«الميتاسرد» يناظران لغة الموضوع والميتالغة، فالميتاسرد يعني وصف السرد ذاته، أو اتخاذ السرد ذاته موضوعاً، محيلاً عليها، وعلى تلك العناصر التي يشاد منها ويتواصل بها[3]. في حين ينحصر مجال الميتاقص، وتتحدد مهامه، في إطار النوع القصي حسب.

إن دراسة الميتاسرد تنصب نوعياً -كما هي حال السرد- على كل كلام تتابع أو تعالق في فعلين أو أكثر (نفياً للوصف المحض أو العشوائي) وتضمن تمثيلاً لحدثين أو أكثر، وما يهمنا منه هو المكتوب، على الرغم من إمكانية احتوائه على الشفاهي. فالسرد الشفاهي يمكن أن يكون ميتاسرداً عندما تحيل

---

(١) - Gerald Prince, A Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press, Lincoln -London, 1987,pp. 50-51.

(٢) انظر في الفرق بين اللغتين :
- David Crystal, A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Blackwell, Oxford, 1991, pp. 216-217.

(٣) انظــر التعريـف فــي :
- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology, p. 51.

الحكاية الشفاهية على حكايات أخرى، أو تعلّق على الساردين أو المسرود لهم، أو عندما تناقش فعل السرد ذاته. والمقالة الفلسفية التي تتناول أنطولوجية العملية السردية -مثلاً- ميتاسرد، مثلما يؤكد «جيرالد برنس» Gerald Prince، وكذا المقالة التي تتناول تاريخ الرواية الروسية[1].

ويمكن، أيضاً، أن تكون الأفلام الروائية، والتاريخ، والسيرة الذاتية، والملاحم، والأساطير، والتقارير الإخبارية -وهي جميعاً سرود- مادة أساساً للبحث عن العلامات الميتاسردية.

يورد برنس في معرض تبيانه لطبيعة «العلامات الميتالسانية» Metalinguistic Signs، بعض الجمل التي سنجري عليها قليلاً من التعديلات لتلائم العربية، من مثل:

أ-الدمار رهيـــــــــب.

ب-«الدمار» رهيـــــــــب.

جـ-القتل وبيـــــــــل.

د- «القتل» مبتدأ مرفـــــوع.

هـ- المتكلمون يجيدون الإقناع.

و- «المتكلمون» هم المشتغلون بعلم الكلام❖.

(١) - Gerald Prince, Metanarrative Signs, in Metafiction, Mark Currie (ed.), Longman, London-NewYork, 1990, p. 56.

❖ الجمل {(د) و (هـ) و (و)} -كما ترد لدى برنس- هي :

- "Killing" is a present participle.

- Freshmen are always nice.

-"Freshmen" means first-year students.

ويعلق برنس على الجمل السابقة موضحاً أن الجمل { (أ) و (جـ) و (هـ) } تخبرنا شيئاً عن العالم أو عن عالم ما. وبصورة أدق، فإن {الدمار والقتل والمتكلمون} تشير إلى موضوعات أو أحداث محددة في ذلك العالم، محيلةً عليه، في حين لاتخبرنا الجمل { (ب) و (د) و (و)} كثيراً عن العالم، بل ما تزودنا به يختص بالكلمات أو العلامات في لغة ما. إن «الدمار» و «القتل» و «المتكلمون» لا تشير إلاّ إلى كلمات «الدمار» و «القتل» و «المتكلمون» فقط. وما يسند إليها في الجمل يحيلنا على تلك الكلمات؛ كلماتٍ حسب، أو إلى تلك العلامات علاماتٍ فقط. الجمل { (ب) و (د) و (و)} -إذاً- عبارات ميتالسانية، والإسناد فيها يعبر عن العلامات الميتالسانية، وبكلام آخر، فإن العلامة تغدو ميتالسانية عندما يتم الإسناد إلى وحدة لسانية مأخوذة من شفرة لسانية[1].

نعثر في السرد -كذلك- على سلسلة من العلامات التي تخبرنا عن عالم مخصوص، لكننا قد نقع أيضاً، على عناصر هي، في حقيقة الأمر، تعليقات صريحة على عنصر ما هو (س) مثلاً، وتجيب هذه التعليقات عن أسئلة مثل :

أ- ما الذي يعنيه (س) وفقاً لتطور شفرته الثانوية Sub-code سردياً ؟

ب- بماذا يستعمل (س) في هذه الشفرة الثانوية ؟

جـ- كيف يوظف (س) في الشفرة الثانوية لتوجه من بعد - طريقة القراءة ؟

«إن كل عنصر تعليقي يؤسس بدوره علامة ميتاسردية، وهو علامة مسندة إلى

(١) - Gerald Prince, Metanarrative Signs, p. 58.

وحدة سردية تعد عنصراً في الشفرة السردية»[1].

إن العبارة السردية الآتية :

- شيرلي، التي كانت دوماً مبتهجة، تبكي طوال الوقت.

لا تحتوي -بناء على ما سبق- على علامات ميتاسردية، على الرغم من أنها توحي بوجود غموض سيُحَلُّ لاحقاً، وسيقود إلى سؤال على غرار :

- كيف يتأتى لشيرلي أن تبكي طوال ذلك الوقت ؟

أمّا العبارة :

- شيرلي، التي كانت دوماً مبتهجة، كانت تبكي طوال الوقت. لقد كان ذلك غامضاً.

فتخبرنا بوضوح عبر التعليق الأخير : (لقد كان ذلك غامضاً) أن تصرف شيرلي يمثل وحدة في الشفرة التأويلية المؤطِّرة للسرد، ويجب التعامل مع التعليق كمؤسس لغموض ما[2].

ولكي يصبح الميتاسرد ميتاسرداً عليه أن يجيب، عامة، عن أحد السؤالين الآتيين:

١- ما الذي تعنيه الوحدة (س) في الشفرة (اللسانية، أو التعديلية Proairetic[3]،

---

(١) - Gerald Prince, Metanarrative Signs, p. 59.

(٢) - Ibid, p. 59.

(٣) الشفرة التعديلية هي الشفرة أو الصوت Voice الذي ينبني وفقه السرد أو أحد أجزائه كسلسلة من الأفعال المتعاقبة التي تشترك في سلاسل أخرى أكبر، أو الطريقة التي تجتمع فيها أفعال لصوغ أفعال أكبر، أو تنحل بها إلى أجزاء صغرى؛ أي أنها الشفرة المسئولة =

أو التأويلية ...) المؤطرة للسرد ؟

٢- ما الوظيفة التي تحتلها (س) في الشفرة (اللسانية، أو التعديلية، أو التأويلية...) المؤطرة للسرد؟

لايمكن أن تقتصر الإجابة عن هذين السؤالين على رد صريح في السرد حسب، فبالإمكان عد أي علامة في نظام ما حاملة لتعليق ضمني على معنى العلامات الأخرى في ذلك النظام، أو طبيعتها أو وظيفتها، ذلك أنها تكتسب معناها -فقط- عبر علاقاتها مع تلك العلامات والعكس صحيح(١). وإذا كان تركيزنا، في ما سبق، على الجانب اللساني للشفرة المحال عليها في إطار العلامات الميتاسردية، فلا يعني ذلك أن السرود لاتحيل إلا عليها. فمن لوازم الكتابة السردية الإحالة على شفرات «غير لسانية» Non-Linguistic، كما في جملة من قبيل :

= عن نظام بناء الحبكة... والكيفية التي تتوام فيها النشاطات الخارجية ضمن إطار معدل داخل العمل. ومن الجدير بالذكر أن «برنس» يعول في تصنيفه للشفرات النصية على تصنيف «بارت»، وهي لدى الأخير خمس، ففضلاً عن السابقة هناك الشفرة التأويلية، والشفرة التشخيصية Semic Code، والشفرة المرجعية Rerferential Code، والشفرة الرمزية Symbolic Code، انظر، لمزيد من التفصيل :

- Roland Barthes, S/Z : An Essay, Tr. Richard Miller, Hill and Wang, New York, 1975, pp. 18-22.
- Gerald Prince, A Dictionary of Narratology, p. 77.

(١) - Gerald Prince, Metanarrative signs, p. 60.

- كانت تحمل مظلة حمراء، مما يعني أنها شيوعية[1].

إن الإحالة في هذه العبارة ليست لسانية على الإطلاق، بل تتوجه -بصورة جلية- نحو شفرة «سوسيوثقافية» رابطة بين حمل المظلة الحمراء، ومعناه في السياق السوسيوثقافي. وبذلك يصبح في مكنة العلامة الميتاسردية أن تتوزع وظيفياً في جملة من الشفرات، فهي قد توضح معناها اللساني أو السوسيوثقافي أو الرمزي ...إلخ[2]. كما أن العلامة الميتاسردية تستطيع إضاءة أي مظهر سردي، سواءً أجاء في المتن أم الهامش، أم على لسان السارد أو الشخصية، أم في حوار -على سبيل المثال- أم رسالة بعثت بها إحدى الشخصيات إلى غيرها.

وتلقي التعليقات الميتاسردية بظلالها على السارد من حيث عددها، ونوعها، ومدى تعقيدها، فهي قد تشي باعتداده بنفسه، أو تظهر تواضعه واستقامته، أو تبرهن خداعه ومكره، وتطلعنا -كذلك- على نوعية المسرود له أو القارىء الذي تضمره، أو تتحدث عنه بصريح الكلام، فهي إما أن تحترم دوره ملقية إليه بالعبء الأكبر في تشكيل المعنى وإما أن تصادر عليه هذا الحق.

إن أهم وظيفتين للميتاسرد هما الوظيفتان التنظيمية والتفسيرية[3]، ذلك أن العلامة الميتاسردية تمثلها شروحات أو تحريفات تتعلق بمجمل أجزاء

---

(١) - Gerald Prince, Metanarrative signs, p. 63.

(٢) - Ibid, p. 64.

(٣) - Ibid, p. 65.

النص، وتتضمن عمليات قراءة السرد واستيعابه في ضوء الشفرات المتعددة التي ينتمي إليها تنظيمه بدايةً، ومن ثم تفسيره، أو في المقابل، خلط أوراقه على القارىء، وتضليله وفق طبيعة السارد آنفة الذكر، الذي يضطلع هو ذاته بجزء كبير من تلك العمليات عبر تعليقاته التنظيمية والتفسيرية[١].

وتتكشف خصوصية الميتاقص في أنه يخلق –عبر تشييده لعوالمه الجديدة– شفرته الخاصة التي يحيل عليها داخل لغة العمل وخارجه، في حدود التقليد الأدبي الذي يتبناه الكاتب أو يخرج عليه، مما يضيق الهوة –بطرق

---

(١) تميز النقود المشتغلة بالسرد الروائي، ضمن جملة من التمييزات، بين نوعين رئيسين للسارد، الأول : هو السارد الواعي ذاته Self-Conscious Narrator، والآخر : هو السارد غير الثقة Unreliable Narrator، فالأول يعني –بصورة عامة– ذلك السارد الذي يفضي بكل شيء تقريباً إلى القارىء، ويظهر نفسه بجلاء لمن يخاطبهم، أو يدعي ذلك، ويبصر القارىء بمعلومات عن الشخصيات والأحداث أكثر من تلك التي يبوح بها السارد العادي، وقد يمازح القارىء، أو يحدثه عن طبيعة دوره الخلاق، أو يأخذه –مستطرداً– بعيداً عن مهمته الأولى؛ سرد القصص، وهو سارد متصل اتصالاً وثيقاً بكتابة الميتاقص. أما السارد غير الثقة، فهو أحد النتاجات السردية في القرن العشرين، وعلى خلاف السارد المتزن، كلي العلم، الجدير بالثقة، الذي نجده في القرن التاسع عشر –مثلاً– فإننا لانعوِّل كثيراً على ما يدلي به من معلومات أو أحكام، بل نأخذها بكثيرٍ من الحذر والتشكك، لأنه قد يقوم بخداع القارىء أحياناً، وخداع ذاته أحياناً أخرى، وعلى الرغم من التمييز السابق بين هذين الساردين، فإن التداخل بينهما قائم بشكل كبير، لأنهما لايسلمان نفسيهما طواعية للقارىء، لاسيما في الروايات الجيدة، حتى لو ادعيا ذلك. لمزيد من التفصيل، انظر :

- Peter Hutchinson, Games Authors Play, Methuen, London-NewYork, 1983, pp. 31-34.

متفاوتة- بين لغة الموضوع أو تلك اللغة الطبيعية المعبرة عن العالم الخارجي، واللغة الميتاقصية التي تدور في آفاق لغة القص وتنطلق منها أساساً.

٣- حـــدود الميتاقص :

ثمة إجماع بين النقاد المشتغلين بمبحث الميتاقص، عند الحديث عن أول من سك هذا المصطلح، وأدخله إلى حيز الدراسات النقدية، فمن النادر أن تخلو دراسة -في هذا الإطار- من الإشارة إلى الناقد والروائي الأمريكي «ويليام غاس» William H. Gass[(١)]، الذي تناول الميتاقص بالبحث في مقالة بعنوان : «الفلسفة وشكل القص»، نشرت ضمن كتاب ضم مجموعة من المقالات عنونه بـ «القص وصور الحياة» (١٩٧٠م)؛ أي أن المصطلح نتاج أواخر عقد الستينيات، ولقد عرّف غاس الميتاقص بقوله إنه «القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع»[(٢)].

وتبدو «باتريشيا وو» متابعة لغاس في تعريفه، لكنها تضيف إلى التعريف صفة الوعي بالذات، فالميتاقص لديها «مصطلح أسبغ على الكتابة القصية

---

(١) انظر على سبيل المثال :

- Patricia Waugh, Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Methuen, London-NewYork, 1984, p.2.
- Inger Christensen, the Meaning of Metafiction : A critical study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett, Universitetsfort Oslo, 1981, p. 9.

(٢) - William H. Gass, Fiction and the Figures of Life, Knopf, NewYork, 1970, p. 25.

الواعية ذاتها، التي تجذب الانتباه، تنظيمياً نحو وضعيتها كونها صنعة، كي تطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع»[1]. وعلى الرغم من أن «روبرت شولز» Robert Scholes، وهو من أوائل المشتغلين نقدياً في حقل الميتاقص، يتجنب تعريف المصطلح بوضوح، فإننا نستطيع -مع ذلك- أن نولف من كلامه ما يمكن عده تعريفاً، يقول مثلاً : «إن الميتاقص يتمثل كل توجهات النقد في العملية القصية ذاتها ... وينزع إلى الإيجاز، لأنه يحاول، فضلاً عن أشياء أخرى يحاولها، أن يفند قوانين القص أو يتعالى عليها، ولا يمكن تحقيق هذا المشروع إلا عبر الشكل القصي»[2].

أما «إنغر كريستنسن» Inger Christensen، فإنه يحاول لم شعث غير قليل من الأفكار التي يمكن أن يصاغ منها تعريف جامع للميتاقص، يقول : «يتعامل الميتاقص مع أسئلة جوهرية تهم أي روائي : كفهم السارد دوره هو، ودور الفن، والقارىء. إن الكُتّاب يعون تلك الأدوار بدرجات متفاوتة، لكن الميتاقاص يختلف عنهم حين تغدو تلك الأسئلة موضوع عمله، وهكذا فإن الميتاقاص يلقي الضوء على مسائل أساسية تتصل بطبيعة الإبداع القصي عامة»[3].

وفي كتاب «لاري ماكفري» Larry McCaffery «الاستغراق

---

(١) - Patricia Waugh, Metafiction, p.2.

(٢) - Robert Scholes, Fabulation and Metafiction, University of Illinois Press, Urbana- Chicago-Longon, 1979, p. 114.

(٣) - Inger Christensen, The Meaning of Metafiction, p. 13.

الميتاقصي» The Metafictional Muse، المخصص لدراسة روائيين أمريكيين كـ «غاس» و«بارثيم» Barthelem و«كوفر» Coover ، نجد المؤلف يصف الروائيين موضع الدرس أنهم «دائماً يخلقون قصصاً يحلل -بانعكاسية- العمليات الإبداعية الخاصة بهم، أو (يدبجون قصصاً) يمكن قراءته كأليغوريات Allegories عن عملية الكتابة»[١]. ويأتي تعريف «ديفيد لودج» David Lodge المبسط ليقرر أن «الميتاقص هو قص القص : أي الروايات والقصص التي توجه الانتباه نحو وضعيتها القصية وإجراءاتها التعبيرية»[٢]. وعلى الرغم من أن «ليندا هتشيون» Linda Hutcheon تستهل كتابها «السرد النارسيسي : التناقض الميتاقصي» بتعريف للميتاقص فإنها تقرأ أسطورة «نارسيس وإكو» قراءةً تأويلية أليغورية لتخرج بمصطلح رديف للميتاقص، هو «السرد النارسيسي»، الذي ترى فيه خروجاً إلى أرضية أرحب في التعامل مع التطورات التي لحقت بالرواية، وسنعود إلى هذا الأمر لاحقاً، غير أن هتشيون تثبت -مع ذلك- هذا التعريف للميتاقص : «الميتاقص كما يسمى الآن هو قص القص، ويعني ذلك القص الذي يحوي في ذاته تعليقاً على هويته السردية أو هويته اللسانية أو على الهويتين معاً»[٣].

---

(١) - Larry McCaffery, the Metafictional Muse, University of Pittsburg Press, 1982, p. 252.

(٢) - David Lodge, The Art of Fiction, Penguin, New York, 1992, p. 206.

(٣) - Linda Hutcheon, Narcisstic Narrative : The Metafictional Paradox, Methuen, NewYork-London, 1980, p.1.

ويمكن حصر أهم النقاط الواردة في التعريفات، وشبه التعريفات السابقة، وتوضيحها في الآتي :

١- ينطلق الميتاقص من كونه قصاً واعياً ذاته؛ أي أن الرواية الميتاقصية، تعرض بتباه -كما يؤكد ذلك روبرت ألتر ❖ Robert Alter-، وضعيتها المصنعة كيما تسبر غور العلاقة الإشكالية بين ظاهر حقيقتها المصنع، والواقع[1]، ذلك أنها لاتقوم بمحاكاة الواقع مباشرة، إنما تعي وجودها عبر تفنيد وعي ما بواقع ما، فهي تحاور واقعها الخاص، ومن هنا، فإن كيانها النوعي لايكتمل إلا حين تعي وعيها لمادتها المشكلة.

٢- يوجه الميتاقص اهتمامه نحو الجانب الأنطولوجي لتشكله، كي يطلع القارىء على عنايته الخاصة بتاريخ النوع الأدبي الذي ينطلق من أفقه محاوراً تقاليده، وشروطه العامة، أو أنه يمارس تشكله عبر التفاتاته الذاتية إلى طبيعته اللغوية، محيلاً بلغة العمل على العمل ذاته، أو أنه يضطلع

❖ فلنلحظ أن روبرت ألتر يقوم -هنا- بتعريف الرواية الواعية ذاتها Self -Conscious Novel، متجنباً إيراد مصطلح الميتاقص في حديثه عنها، على الرغم من انطباق هذا التعريف على مفهوم الميتاقص، وهو يعرض في كتابه لنماذج روائية من عصر النهضة في أسبانيا، ويحلل، كذلك، روايات معاصرة فرنسية وأمريكية، منطلقاً من فقدان «الواقعية» معناها، عن طريق نتاج جملة من الكتاب ذوي الوعي المغاير، والمتصفين بالتفاتاتهم الذاتية في أثناء الكتابة.

(١) - Robert Alter, Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre, University of California Press, Berkeley, 1978, p. X.

بالأمرين معاً، فتغدو الكتابة ومواضعاتها -بذلك- أبرز موضوعاته، ســواء أقُدِّم ذلك بصورة صريحة أم ضمنية كنائية.

٣- لايقدم الميتاقص سرداً أو قصاً حسب، إنما يتجاوز هذا إلى تقديم رؤية ناقدة مستمدة من وعي الميتاقاص بالمسائل النظرية التي ينبني وفقها القص، ولا تنحصر تلك الرؤية الناقدة في حيز ضيق يعبر عن الثورة على مواضعات الكتابة السائدة، إنما تصور، كذلك، استيعاباً للخبرة المعاصرة في فهم العالم.

وإذا كان الميتاقص مصطلحاً واسع الطيف لأن مبحثه يفند أعمالاً قصية متباعدة زمنياً ومتباينة فنياً وفكرياً، فإن المصطلح مازال قادراً على فرض وجوده، وفي مكنة الباحث أن يضيف إليه ما يشاء من أوصاف ليعبر عن خصوصية العمل، أو الأعمال التي ينوى أن يبحثها، وتنضوي ضمن إطاره العام، كما فعلت -على سبيل المثال- «دونا پني» Donna Pennee، حين نعتت الميتاقص بصفة «الأخلاقي» في ما تسميه بـ «الميتاقص الأخلاقي» Moral Metafiction ليلائم دراستها لأعمال الروائي الكندي «تيموثي فيندلي» Timothy Findly، على الرغم أنها لم تبد قناعة باستعمال المصطلح بداية، نقرأ : «أعرف أن مصطلح الميتاقص غير واف لأسباب عدة، ليس أقلها أن القص يتوجب عليه -بدرجة ما- أن يبدي وعياً بطبيعته القصية. فهناك أيضاً الإفراط في استعمال المصطلح ليحوي كل شيء بدءاً من دون كيشوت سيرڤانتيس حتى تلك الروايات المتباينة لـ موريل سبارك وكريستين بروك روز إلى تخييلات بورخيس وواقعية غابريال غارسيا ماركيز السحرية وقص فيندلي التعليمي الآن ... إن تعبير (الميتاقص الأخلاقي) قد يبدو بعد

ذلك تعارضياً، بصورة ما، وتوسيعاً لعنوان فضفاض في آن، قد جرى سكه ليضطلع بمهمة وصفية»[1].

٤- الميتاقص، وتعلقاته الاصطلاحية :

يتقاطع مصطلح الميتاقص مع مفاهيم وتنويعات اصطلاحية عدة، درج استعمالها في مباحث نقد القص، وقد سوغ وجود هذه التقاطعات مرونة مصطلح الميتاقص، واتساعه ليشمل أشكالاً متباينة للقص، وانضواؤه في إطار حركة عامة ثارت على مواضعات الرواية الواقعية❖. ومن أبرز تلك المصطلحات مصطلح «الرواية -الضد» Anti-Novel الذي يعني بصورة مبسطة، الثورة ضد مواضعات الشكل الروائي، ومن الجلي أن مفهوم «الرواية-الضد» يتسع لعدد كبير من الأشكال الثورية الروائية التي تناقض قواعد الرواية الواقعية، لكنها -في الوقت نفسه- ليست روايات ميتاقصية، بالضرورة، وهذا ما يعبر عنه

(١) - Donna Pennee, Moral Metafiction : Counter-discourse in the Novels of Timothy Findley, ECW Press, Toronto:Canada,1991, p. 15.

❖ يُعبرُ كثيراً عن الميتاقص باصطلاحات مثل : اللاواقعية Irrealism، والميتاواقعية Metarealism، والقص الإضافي Surfiction، والرواية ذات التوالد الذاتي Self-begetting Novel، والقص الناقد Critifiction...الخ، ونقتصر على بحث الأمثلة الأكثر دلالة، لاسيما تلك المتعلقة به بوثاقة.

«مكافري» حين يقول : «إن الراوئي الضد Anti-Novelist ينتقد بشكل غير مباشر الأشكال القديمة، ويقترح زوايا نظرٍ جديدة إلى العلاقة بين القص والفنان والواقع، وعندما نتفحص ميتاقصاً نكتشف، على أية حال، أن صناعة القص لايتعامل معها بهذا الشكل غير المباشر بل العكس، فهي تجعل موضوعها الأساس الكُتّاب، والكتابة، وأي شيء آخر متصل بالطريقة التي تكتب بها الكتب والقصص»[1]. وعلى الرغم مما سبق فإن التشابه العام بين الرواية-الضد، ورواية الميتاقص يكمن في تجريبيتهما وخروجهما عن النسق الواقعي المألوف، واشتراكهما في الحديث أحياناً عن صناعة القص، مما يخلق صعوبة في التفريق الواضح بينهما، عدا ما يخص احتوائية النوع الأول للآخر، فكثيراً ما أدرجت الروايات الميتاقصية في مباحث الرواية الضد.

ومن المصطلحات التي تساوق وجودها مع مصطلح الميتاقص ما يسميه شولز «كتابة الخرافة» Fabulation، الذي استتبع تسمية المشتغلين بهذا النوع من الكتابة بـِ «كُتّاب الخرافة» Fabulators، والأخير اسم لأحد كتبه وقد صدر عام (١٩٦٧م).

يمتد هذا المصطلح إلى تقاليد الحكاية الخرافية الضاربة في القدم كما نراها لدى «إيسوب» Aesop، حيث تنصرف الحكاية الخرافية القديمة والحديثة عن التمثيل المباشر للواقع السطحي، وتغوص، بدلاً عن ذلك، في الحياة

(١) - Larry McCaffery, The Art of Metafiction, in : Metafiction, Mark Currie, pp. 182-183.

الإنسانية الحقيقية عبر «الفانتازيا» المحكومة بالأخلاق[1].

ويقرر شولز أن سبب تحول الروائيين الجدد منذ منتصف الستينيات- وربما قبل ذلك بقليل - إلى كتابة الخرافة، يكمن في بلى الأسس الوضعية للواقعية التقليدية، وإلى أن الإمساك بالواقع، إن يكن ممكناً، محتاج إلى مهارات قصية جديدة كلياً، وهو ما فكر به «جون شتاينبك» John Steinbeck، وطبقه فعلياً بارث وكوفر وغاس وآخرون كثر[2].

نحن -إذاً- بصدد رديف اصطلاحي للميتاقص يبدأ وجوده بأساتذة كتابته كبورخس ونباكوف، ويظهر صاحبه -علناً- مماثلته لمفهوم الميتاقص حين يقول : «فكتابة الخرافة التجريبية أو الميتاقص كما أسميتها متتبعاً اقتراح ويليام غاس، عد واحدةً من أهم الميزات وأخصها لحركة كتابة الخرافة»[3].

وتبدو ليندا هتشيون أكثر إقناعاً من شولز في محاولتها تقديم بديل اصطلاحي للميتاقص، عبر إطار نظري متماسك إلى حد بعيد وهي تعود في ذلك إلى أسطورة نارسيس في الميثولوجيا اليونانية، لتمارس عليها -كما تَقَدَّم- تأويلها الأليغوري الخاص، متخذة من تراتب أحداثها، ومسلك شخوصها، مهاداً لإسقاط رحلة السرد، لاسيما الرواية، تاريخياً عليها، إذ تعد النارسيسية

(١) - Robert Scholes, Fabulation and Metafiction, p.3.

(٢) - Ibid, p.4.

(٣) - Ibid, p.4.

«الحالة الأولى للرواية»[1].

إن قراءة هتشيون لـ «أوفيد» Ovid[2] تتركز على دوري «إكو» Eco و «نارسيس»، فإكو لا يمكنها أن تتحدث وحدها أو تصمت كذلك، وموتها دال على خضوع اللغة للواقع واستسلامها لفروضه، تقول هتشيون : «عندما نظر إلى الواقعية الشكلية هدفاً للقص المناسب، رفضت الرواية أن تمنح سلطة مستقلة (أو حتى تكترث) للوسيط؛ اللغة»[3]، وبتتابع أحداث الأسطورة تواصل هتشيون تأويلاتها، فتجعل لاهتمام الرومانسيين بالعملية الإبداعية رابطاً بانبهار نارسيس بصورته المنعكسة، ويصبح «موت الرواية» مقترناً بطريقة موت نارسيس، أما

---

(١) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 8.

(٢) تحكم جونو على الحورية الثرثارة إكو بأن تردد ما يتحدث به الآخرون، دون أن تقدر على المبادرة بالحديث أبداً، بسبب تستر الأخيرة على خيانة زوج الأولى جوبيتر، وحين تلاقي إكو نارسيس تشتعل في صدرها الرغبة، لكنها لاتستطيع التقرب إليه بالكلمات، فيشيح عنها، وبسبب من صد نارسيس للحوريات، تدعو إحداهن بأن يقع في شراك حب لايخرج منه فائزاً، فيستجاب الدعاء، ويرى نارسيس صورته المنعكسة في ماء أحد الينابيع، فيخلب لبُّه، ويقع في غرام طيفٍ حسبه غيره، ويحاول الإمساك بهذه الصورة الخادعة، ولما لم يطق الانتظار على لقيا من يحب، وقع ميتاً بعد أن أنهكه عشقه، وكانت إكو تراقب ذلك آسفة، وعندما احتواه عالم الموتى عاد إلى التطلع لصورته على صفحة مياه «ستيكس» عارفاً بها هذه المرّة، وظهرت زهرة نرجس مكان جثته، انظر : الحكاية الأسطورية كاملة في : أوفيد، مسخ الكائنات : ميتامورفوزس (التحولات)، تر: ثروت عكاشة، مر: مجدي وهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، ص ٨٣-٨٦.

(٣) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 11.

نجاة إكو النهائية فهو مؤشر على الانهمام بهاجس ما بعد الحداثة اللغوي وبالشفرات اللغوية، حيث يمثل ذلك مركز اهتمام هذا النوع من القص[1]، الذي يندرج في إطار ما تسميه «السرد النارسيسي» وهو سرد يحيل على ذاته -Self referring، أو أنه ذاتي التمثيل Autorepresentational، فهو يزودنا بتعليقه الذاتي على وضعيته القصية واللغوية، وكذا بالنسبة إلى متعلقات عملية إنتاجه واستقباله[2]، وعلى الرغم من محاولة هتشيون استبدال السرد النارسيسي في سياق نظريتها السردية بالميتاقص، فإنها لا تلغي الأخير، وإنما تحاول احتواءه في إطار أوسع. إن عنوان الكتاب الفرعي، المتمثل في «التناقض الميتاقصي» Metafictional Paradox، لهو دليل على ذلك، فالقراءة والكتابة - كما تشير هتشيون - تنتميان إلى الفاعليات «الحياتية» وإلى الفاعليات «الفنية» بالقدر ذاته، وهذا الفهم هو الذي يشيد أحد جوانب «تناقض الميتاقص» لدى القارىء، فالأخير مدفوع، من ناحية إلى معرفة الصنعة الفنية في ما يقرأ. وثمة متطلبات واضحة عليه كونه مبدعاً فرعياً Co-Creator، تتمثل في استجاباته الفكرية والعاطفية، بتساوٍ في الهدف والجدة مع تلك المتعلقة بخبرته الحياتية. إن هذه الاستجابات تظهر، في الحقيقة، كأنها جزء من خبرته الحياتية أيضاً. الميتاقص، في ضوء هذا، هو إعادة تشكيل لتراث المحاكاة الروائية أكثر من كونه مغادرة له[3].

---

(١) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 14.

(٢) - Ibid, p. XII.

(٣) - Ibid, p.5.

ويشير «جون فلتشر» John Fletcher، و«مالكم برادبري» Malcolm Bradbury إلى الميتاقص، عبر عنوان مقالتهما المشتركة: «الرواية الانطوائية» Introverted Novel، وهما يميزان بين طبيعة الرواية الواعية ذاتها Self-Conscious Novel، التي نشأت في القرن الثامن عشر كرواية «ترسترام شاندي» Tristram Shanday لـ«ستيرن» Stern، و«الرواية الانطوائية» التي نشأت -كما يقرران- في أواخر سنوات القرن التاسع عشر، وهما يصنفان الأخيرة في تيار الكتابة الحداثية، على الرغم من الاعتراضات الجمة التي قد توجه إلى ذلك التصنيف.

إن كاتبي المقالة يشيران بوضوح إلى ما يربط اصطلاحهما بالميتاقص حين يقولان: «إن أحد المواضيع الكبيرة للرواية المحدثة هو موضوع فن الرواية بعينه: إنه ذلك الموضوع الذي أعطى الرواية المحدثة شخصية رمزية بارزة، عن طريق إجبار القارىء على تجاوز محتوى الرواية، وجعله يخترق شكلها. لقد حول هذا الموضوع الرواية إلى فن الشخصيات وليس فن المغامرات، فن لايصف الواقع بل يختلقه»(١)، ويتوقع الكاتبان، اللذان يخلطان بتشوش غير قليل بين كتاب الميتاقص وكتاب الحداثة الآخرين، «سقوط الرواية الانطوائية في هاوية الانحطاط»(٢)، وهو ما يستشف -بداية- من اختيارهم

---

(١) مالكوم برادبري وجيمس ماكفارلن (محرران)، الحداثة، تر: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، جـ٢، ١٩٩٠، ص ١٢٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٧.

مصطلح «الانطواء» النفسي، ليصفا، بصورة غير محايدة، هذا النوع من الرواية.

ويندرج مصطلحا «الرواية ذات التوالد الذاتي» Self-begetting Novel، و «القص الإضافي» Surfiction في نطاق درس الميتاقص العام، الذي يحوي هذين الاصطلاحين المعبرين عن نوعين فرعيين من أنواع الكتابة الميتاقصية، فالأول يعرّف بأنه يصف عادة سارداً من الدرجة الأولى، وتطوراً لشخصية ما حتى نقطة تتمكن فيها (الشخصية) من الإمساك بزمام الأمور، لتؤلف الرواية التي انتهينا، للتو، من قراءتها، والتشديد هنا ينصب على تطور السارد، ووعيه، ولا ينصب على الحالة القصية[1].

أما رايموند فدرمان صاحب مصطلح «القص الإضافي» فإنه يناقش في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته، الحالة التي يتم فيها تدخل السارد، ليغدو التركيز منصباً على صاحب المفارقة Ironist ذاته، أكثر من انصبابه على المستويات الظاهرة والخفية في النص المفارقي Ironic Text[2] ويمكن لهذين الاصطلاحين أن يجتمعا معاً في رواية ميتاقصية واحدة كما حدث في رواية بارث «تائه في الملاهي» Lost in the Funhouse مثلاً.

---

(١) - Patricia Waugh, Metafiction, p. 14.

(٢) - Ibid, p. 14.

٥- الميتاقص والفاعلية النقدية :

لقد عدت المؤسسة النقدية، لفترة طويلة، مستقلة عن مؤسسة الإبداع، وشابت العلاقة بينهما إشكالات عديدة، تخص القيمة والمشروعية، ونطاق العمل، وربما غدت الصياغة القياسية لهما متمثلة في أن الإبداع خطاب من الدرجة الأولى، والنقد خطاب من درجة ثانية، أي أن الأخير منوط وجوده بالخطاب الأول، وليس له أي كيان خارجه، فالروائيون -مثلاً- يبدعون روايات، والنقاد ينقدون من ثمّ هذه الروايات.

ومن المعروف أن الهجمات النقدية التي وجهت ضد الواقعية، أفرزت حركات ومدارس طليعية Avant-garde جاءت بوعي بديل، ولم تكتف بتأويل الواقعية المسطح للواقع، لأن بعضها أدرك أن «كل تأويل ينبغي له أن يتضمن تأويلاً لكينونته هو، وعليه أن يظهر صدقيته ويسوغ نفسه : كل تعليق -إذاً- يجب أن يكون ميتاتعليقاً كذلك»[١]، وهو ما تولاه -بوضوح- كتاب الرواية الميتاقصية، الذين نظروا إلى التفريق التقليدي بين خطابي النقد والإبداع بكثير من التوجس، وأسهموا في إلغاء كثير من الجدر الوهمية التي ظُنّ وجودها بين الخطابين، عبر طرح عددٍ من الأسئلة عن طبيعة الكتابة الروائية، داخل الكتابة الإبداعية ذاتها، متسائلين عن أدوار المؤلف والقارىء والنص، ومنطلقين من حالة إنهاك فعلي لقواعد النوع الأدبي التقليدية، وقدراته التعبيرية، كما يشير جون بارث في مقالته

---

(١) - Fredric Jameson, Metacommentairy, in Contemporary Literary Criticism : Modernism Through Poststructuralism, Robert Con Davis, Longman, NewYork -London, 1986, p. 113.

الشهيرة : «الأدب المنهك» The Literature of Exhaustion[1].

إن تأمل كُتّاب الميتاقص لتجربة الكتابة الحقيقية جعلهم يجابهون تناقضات عدة: «أتؤلف الكتب باستناد إلى مشاهدات الكاتب وتجربته، أو باستناد إلى الكتب الأخرى ؟ أيكتب الكاتب روايته، أم أن الرواية هي التي تكتبه ؟ هل المؤلف الضمني Implied Author لرواية ما – أي العقل المبدع الذي نعزو إليه وجودها، وهو من نقوم بتثمين نجاحاته أو نلومه على إخفاقاته –هو نفسه الفرد التاريخي الحقيقي الذي جلس على مكتبه وكتب الرواية، ممتلكاً حياته الخاصة قبل هذه الفاعلية وبعدها، وهل تتشكل هويته فقط في لحظة الكتابة ؟ أيتأتي للرواية أن تكون صادقة إزاء الحياة أم أنها تخلق أثراً واقعياً فحسب ؟ أليس الواقع ذاته أثراً ليس غير؟ هل غياب الكاتب عن نصه هو ما يحفزه إلى تشذيب لغته وصقلها؛ كي يتواصل بكفاءة مع المعنى المراد دون حاجة إلى مساعدات إضافية كالصوت والإيماء والحضور الفيزيقي ...إلخ، التي تساعد في عملية التواصل عند الحديث المعتاد؟ أو هل الترابط بين المعنى والحضور (= الكاتب) مغالطة تقوم الكتابة عبر غموضها المتأصل وانفتاحيتها على تأويلات متنوعة، بالمساعدة في افتضاحها؟»[2] إن هذه الأسئلة الكثيرة التي يسوقها «ديفيد لودج» David Lodge لهي أصدق تعبير عما يجول في ذهن

---

(١) - John Barth, The Literature of Exhaustion, in Metafiction, Mark Currie, p. 161.

(٢) - David Lodge, After Bakhtin : Essays on fiction and Criticism, Routledge, London- NewYork, 1990, p. 17.

كاتب الرواية الميتاقصية الحديثة، بأثر من اطلاعه المعمق على مدارس النقد الحديث وتياراته الفكرية المتنوعة بدءاً بالمدرسة النفسية، ومروراً بالبنيوية والوجودية وغيرهما وانتهاء بالتطويرات الجمة التي أفرزتها توجهات ما بعد البنيوية. أما الجماعات الأدبية الطليعية، التي تعبر عن وعي مشترك بالعالم وطبائع إبداعية متقاربة في نطاق الجماعة الواحدة فتاريخ الأدب مليء بها وبمشروعاتها الفنية وبياناتها التثويرية الصادمة للذوق العام بدءاً من السورياليين، ومروراً بالرواية الجديدة في فرنسا، التي لم تعد جديدة الآن، حتى «جماعة ٦٣» الإيطالية و«المستقبليين الروس» و«الرواية الجديدة الجديدة» ...إلخ. ولقد أفرزت هذه الجماعات نقوداً لنقود سابقة اتسمت بطليعيتها آنذاك، أي أنها أنتجت بيانات ميتانصية اختلط فيها الإبداع بالنقد[1]. ليس من الغريب -إذاً- أن يمارس الروائي الميتاقاص دور الناقد جنباً إلى جنب مع اهتمامه الإبداعي، الذي يمارس فيه -أيضاً- نوعاً من النقد، ولعل غاس ولودج وبارث وأمبرتو إيكو Umberto Eco وغيرهم أبرز مثال على ذلك، بل إن كثيراً من كتاب الميتاقص أكاديميون في الأساس، ويصدق في هذا الإطار ما تثبته «وو» في بداية كتابها حين تقول: «مال الروائيون على مدى عشرين سنة مضت

---

(١) لمزيد من التفصيل، انظر:

- Wladimir Krysinski, The Avant-Garde and its Metatexts, Texte : Revue de Critique et de Theorie Litteraire, Trinity College, Toronto : Canada, 1994, pp. 111-135.

(= منذ بداية الستينيات) إلى أن يكونوا أوعى بالقضايا النظرية المتعلقة بتشييد القص، ونتيجة لذلك، فإن رواياتهم مالت إلى تجسيد أبعاد الانعكاسية الذاتية Self-reflexivity، واللايقـين الشكلي ... مـا يجـمع كل هؤلاء الكتـاب المـختلفـين جداً، الذين يمكن الإحالة على (أعمالهم) بالميتاقصية، أنهم يستطلعون نظريه القص عبر ممارسة الكتابة القصية»[1]، ولم يعد يكفي أن يوسم كتاب الرواية الميتاقصية بأنهم نقاد اجتماعيون أو سياسيون أو نفسيون ... إلخ حسب، لأن نقدهم تجاوز ذلك إلى بحث النقود السابقة في سياقاتها القصية، بتشابك كبير بين نقد النقد الاجتماعي أو السياسي أو النفسي، ونقد المواضعات الكتابية المشكلة للنوع الروائي.

إن إفكاراً راديكالية وثورية كفكرة «موت المؤلف» لدى بارت، المدعمة بإطار فلسفي أعم، تبلور في تناول «ميشيل فوكو» Michel Foucault، لمسألة «موت الإنسان» أو تجاوزه، قد ساعدت كثيراً في تقويض فكرة «المؤلف–الإله»، فنقلت المؤلف –عبر ذلك– إلى التشكك، والتساؤل عن دوره الحقيقي، لاسيما أن فكرة المؤلف –كما نراها اليوم– فكرة متأخرة ارتبط وجودها بنظام النشر وحقوق التأليف[2]، مما ساعد في الحد من سلطة المؤلف، فأصبح ينظر إليه

(١) - Patricia Waugh, Metafiction, p.2.

(٢) يتحدث ميشيل فوكو في مقالته «ما معنى مؤلف» (What Is An Author) عن إشكالات معنى كلمة مؤلف، ومتى أصبح للمؤلف دور مشرع الخيال، وهو يحصر ذلك في مدة لاتزيد عن مئتي سنة خلت، فلقد كان ينظر إلى المؤلف قبلها نظرة مختلفة، وتم قبول نصوص كثيرة من الحكايات والقصص والملاحم والمآسي والملاهي القديمة دون تساؤل عن هوية مؤلفها، ولم يسبب عدم وجود مؤلف أية صعوبات فعلية، ويحاول فوكو أن يخلص في آخر مقالته بفهم انقلابي لطبيعة دور المؤلف فيقول : إنه ليس مصدراً غير محدود للدلالات التي تملأ العمل، =

نقدياً كناسخ -بتعبير بارت- وأبرز دور القارىء -الخلاق على حسابه، ولأن الميتاقاص يعي دور هذا النوع من القراء، الذي يعد -بنحو ما- مؤلفاً آخر للعمل الروائي، فإنه يجمع في ذاته دور المؤلف، والقارىء والناقد معاً، كما تشير هتشيون[1].

ولأن الميتاقص يمحص دور المؤلف ويعيد بناء مفهومه من جديد، فإنه «يضيف -بوضوح- بعد القراءة كونها متوازية مع الكتابة كفعل تخيل إبداعي، والنتيجة أن درجة مشاركة القارىء تبدو متزايدة، فلابد له من أن يقوم بدوره في العمل فيجسر الفجوات الآيزرية (نسبة إلى ڤولڤجانج آيزر) اللامبتوت فيها أو يتعامل مع ما يسميه كيرمود الاضطراب التأويلي والتحديد الإشكالي»[2]، ولأن النصوص الميتاقصية تنحو -في مجملها- إلى أن تكون «ذاتية التفسير» Self-interpreting، فإن ذلك يقودنا إلى لزوم انصهار وظائف القارىء والكاتب والناقد في تجربة واحدة تتطلبها القراءة[3]، وهو أمر تتولاه هذه الدراسة لاحقاً.

= المؤلف ليس سابقاً على الأعمال إنه مبدأ وظيفي معين في ثقافتنا، به يحصر المرء، ويستبعد ويختار باختصار : به يعوق المرء التداول الحر للخيال ... والحق أننا إذا كنا قد اعتدنا تقديم المؤلف باعتباره عبقرياً، وتدفقـــاً أبدياً للابتكار، فذلك في الحقيقة لأننا نجعله يقوم بوظيفته بالطريقة المعاكسة تماماً. ويخلص فوكو إلى أن المؤلف شخص أيديولوجي يميز به المرء الطريقة التي نخشى بها تكاثر المعنى. انظر : ميشيل فوكو، ما معنى مؤلف، ضمن كتاب : القصة - الرواية-المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر : خيري دومة، مر : سيد البحراوي دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ١٩٩-٢١٤.

(١) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 144.

(٢) - Ibid, p. 151.

(٣) - Ibid, p. 152.

الفصل الثاني

الميتاقص والتراث الروائي

١- تغيرات الوعي الروائي :

أذن مقدم القرن التاسع عشر، بسيادة ما سمي بالوعي الواقعي روائياً، فقد أسهم فلاسفة مثل «ديكارت» و«لوك» في وضع لبناته الأولى، وأتم صياغته الكاملة الأولى «توماس ريد» منتصف القرن الثامن عشر[١].

وعلى الرغم من البلبلة الكبيرة التي تنتاب المرء عند الرغبة في تحديد معنى دقيق لمصطلح «الرواية الواقعية»، فبالإمكان الاستناد إلى بعض الأفكار الأساسية التي عولت عليها الواقعية في فهم الواقع؛ والواقع الروائي بصورة أخصّ.

إن النظرة الواقعية إلى الواقع نهضت -أساساً- على فكرة مفادها أن في مكنة الفرد الكشف عن الحقيقة، مستنداً إلى حواسه، التي تقدم له تقريراً صادقاً عن العالم من حوله. وآزرت النظرة العامة إلى اللغة في القرن التاسع عشر التصور السابق، عبر الجدل الواسع الذي أثير عن مفهوم اللغة، وطريقة تفسيرها، فانقسم المتجادلون إلى فريقين؛ الأول : ويمكن دعوته بـ «المتسامين» Transcendentalists، دافع عن الجانب الروحي المتعلق بطبيعة اللغة، فعبر إدراك التوافق بين الطبيعة (أو المادة) والروح، والطريقة التي تصل بها اللغة بينهما، نستطيع رؤية الوحدة النهائية لكل الموجودات، لأن إعادة صياغة اللغة، كما يزعم هذا الفريق، تعيد الاتصال الأصيل بين الكلمات والأشياء فيغدو الاتصال أوضح. وعلى العكس، فإن الفريق الآخر، الممثل في «التجريبيين» Empiricists الذين ساروا في ركاب «لوك»، خاصم تلك النظريات التي تجعل

---

(١) إيان واط، نشوء الرواية، تر : ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ١٧.

من اللغة وسيطاً بين الطبيعة والروح، فاللغة، كما رأى، نظام اعتباطي مستقل عن عالمي الطبيعة والروح. وقد جهد هذا الفريق في الحد من تفسير الطبيعة باللغة، بل إن التجريبيين فسّروا اللغة بالطبيعة، فالأخيرة سابقة على اللغة، وباسطة نفوذها عليها، ويجب من ثم الاتكاء على التجربة، لا على اللغة لتفسير الحياة؛ لأن اللغة تملي نظرة أحادية لاتتطابق -بالضرورة- مع الطبيعة[1]. ويبدو أن شيوع أفكار التجريبيين آنذاك قد ساعد في بروز ما يسمى بالكتابة الواقعية، وقد جاءت تلك الكتابة المتبلورة، لاسيما في الرواية، وسيلة لاحتواء الفوضى المتصاعدة في العالم إبّان القرن التاسع عشر، عن طريق عكسها المباشر الدقيق للواقع، كما تزعم، دون تورط في زخارف الصنعة اللفظية الكلاسيكية، وبتركيز أكبر على فردية شخوصها، وإسهاب في تفصيلات الفضاء الروائي الذي يغلف الأحداث.

إن الواقعية كما يشير «توماس باڤيل» Thomas G. Pavel «ليست مجموعة من المواضعات السردية والأسلوبية حسب، لكنها موقف أصولي إزاء العلاقة بين العالم الحقيقي، ومصداقية النصوص الأدبية. ففي المنظور

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Patricia M. Roger, Taking a Perspective:Hawthorne's concept of Language and Nineteenth-cenury language theory, in Nineteenth Century Literature, March 1997, Vol. 1, Number (4), p. 438.

الواقعي، يعول معيار الصدق والزيف في النص الأدبي، وتفصيلاته، على فكرة الإمكانية (وليست الإمكانية المنطقية المقصودة فقط)، بالاستناد إلى العالم الحقيقي. وتتباين أنواع الواقعية، تبعاً لوصفها العالم الحقيقي، وتعريفها للعلاقة التي تربط هذا العالم ببدائله الممكنة»[1]، لذا يمكن وصف رواية القرن التاسع عشر الواقعية، بأنها الأكثر أصولية، لأنها طرحت نفسها مصدراً ثقة للمعلومات، بنحو لم يوجد من قبل أو من بعد، وبسبب من رغبة الروائيين الواقعيين، في ذلك القرن، بالكتابة عن مجتمعاتهم المعاصرة، فإنهم قاموا بترهين اللحظة التاريخية لخدمة هذه الرغبة، مما قادهم بعيداً عن التفكير في الوسيط اللغوي، وأدى إلى تشبثهم الزائد بعوالم متفلتة، يجهدون في محاولة الإمساك بها، عبر وسيط مسحي، متمثل في القص، لأن العالم غدا صورة «أي وجوداً قابلاً لأن نتمثله، فنغزوه ونحوله إلى موضوع بعد أن تتناوله يد الإنسان بمقاييسها الكمية الحسابية، وتضبط قوانينه بتعقيداتها وتعقيلها»[2]. ولقد ساعد هذا التوجه العام، في صرف الاهتمام عن استكشاف الجانب الصنعي Artifact في الأعمال القصية، لأنه يتمحور -أساساً- حول اللغة لا العالم.
يقول روبرت ألتر : «إن روائيي القرن التاسع عشر كارهون – باستثناء نادر– ... العبث بالحالة القصية لقصهم، لا لأنهم واقعيون حسب، إنما لأنهم، بالقدر ذاته،

---

(١) - Thomas G. Pave, Fictional Worlds, Harvard University Press, Massachusetts, 1986, pp. 46-47.

(٢) مقاربات في الحداثة، وما بعد الحداثة : حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر، تر : محمد الشيخ، وياسر الطائي، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ١٣.

كتاب مخيلون، بانكباب بارع، علقوا في براثن السلطة الخاصة بعالمهم الوهمي، حتى وهم يكافحون في جعله صورة صادقة عن عالم مجتمعهم المعاصر. إذا كان هدفك التغلب على تهديد واقع تاريخي، أو على الأقل، إرباكه، عن طريق إعادة تشكيله خيالياً، فإن آخر شيء تحب أن تُذَكِّر نفسك به أن كل ما تكتبه، هو -بإبهام لا غنى عنه- صنعة Artifice»[1]. إن الروائي الواقعي مشغول - في حقيقة الأمر- بمسائل أخرى تتعلق بإطالة أمد الرواية في تفاصيل حياة شخوصه الذين يختلقهم، ويشبهون -كما يزعم- أولئك الحقيقيين، فهو يبني تجمعات بشرية، وبيئات اجتماعية، وأحداثاً يراقبها، ويصفها بنوع من الحياد، ودون تورط عاطفي، لاعباً عبر سارده كليّ العلم Omniscient، وكليّ السلطة Omnipotent دور المبدع-العرّاف، متجاوباً مع رغبته، المحايثة للكتابة، في الهيمنة. ولعل «ألتر» قد أصاب الحقيقة عندما ربط بين الواقع السياسي والاجتماعي في القرن التاسع عشر، والنزعات الفكرية التي دمغت السمات العامة للكتابة الروائية، فـ«ألتر» يشير إلى ما يسميه «الظاهرة النابليونية» Napoleonic Phenomenon، وهي ظاهرة نشأت عقب سطوع نجم نابليون في الحكم، وتمثلت، في إلحاح، سؤال : ما الإنسان ؟ لأن الناس كانوا قد عاينوا الكيفية التي يتمكن فيها إنسان أن يغدو كالإله أو الآفة المهلكة. ولقد تابع الفرنسيون في ذلك الوقت، مثلاً، نماذج إنسانية، كنموذج الثوري المتحمس الذي يتحول إلى «بونابرتي» Bonapartist مخلص، وإذا اقتضت الضرورة فقد يغدو -من بعد- ملكياً صالحاً، ومن هنا لم يعد سؤال الأدب متعلقاً بوضعيته

(١) - Robert Alter, Partial Magic, p. 97.

الأنطولوجية، بل بوظائف الأدب الأكثر فاعلية، والأبلغ تأثيراً، فكيف يتحصل للروائي أن يمثل فنياً فرضيات مشوشة ومتقلبة يمارسها الفرد، وأن يدرك، في الوقت ذاته، أو يتمثل تلك الفرضيات عبر ممارسة صياغة قصية، تملك قوانينها الخاصة، على عالم خيالي يأخذ مكان العالم الحقيقي ويستحل صورته(١).

وتبعاً لذلك، غدت الكتابة الروائية نوعاً من ملاحقة الأحداث، وصياغتها في حبكات، ولم يكن ثمة متسع لترف نقد الذات، وهو ما تتطلبه كتابة ميتاقصية، افتقدها ذلك العصر إجمالاً، أو أنه قضى على بنورها السابقة في القرن الثامن عشر. وقد وجدت هذه البذور منذ نشأة الرواية، فنحن نعرف أن القرن الثامن عشر حمل بين جنباته بعض التساؤلات الخاصة بأنطولوجية النوع الروائي، ولعل «ستيرن»، في روايته الوحيدة «تريسترام شاندي» (١٧٦٠-١٧٦٧)❖، أبرز من عبر عن ذلك، فروايته تحمل وعياً مغايراً لذلك الذي نعثر عليه لدى روائيين مؤسسين كـ«ديفو» Defoe، و«ريتشاردسون» Richardson،

---

(١) - Robert Alter, Partial Magic, p. 101.

❖ تتألف رواية «ترسترام شاندي» من تسعة أجزاء، تستهل عام ١٧١٨ وتنتهي عام ١٧١٣؛ أي قبل ولادة بطلها شاندي بخمس سنين. يضطلع شاندي بمهمة السرد بدءاً من لحظة وعيه، وينتقل التبئير السردي من الحديث عن مصيره إلى الحديث عن طبيعة عائلته، وبيئته، وما ورثه من صفات، ويسهم الانتقال السابق في إبراز الاستطرادات والانقطاعات والتدخلات المهيمنة على السرد، التي تشي بعزلة السارد، وشكه في مقدرته على التعرف إلى ذاته، ورفضه أحادية الحقيقة. يكسر ستيرن جل القوانين السائدة في الكتابة الروائية التي شاعت في عصره، فالزمن الروائي لا يتبع نظاماً خطياً، وتبدو تندراته الحكائية غير مكتملة، وتمتلىء صفحات الرواية بالحذف والفراغات، ويُعدُّ إدخال ستيرن نصوصاً لا قصية في نسيج الرواية علامة مميزةً لكتابته، طارحاً على الدوام أسئلة عن الحدود الفاصلة بين العالم والنص الروائي.

و«فيلدنغ» Fielding، فترسترام شاندي تقدم نفسها، بشدة، عملاً ميتاقصياً فريداً، ويبدو ظهورها أقل إدهاشاً عند الاطلاع على خلفية كتابتها؛ أي النظر في المؤثرات الأدبية التي صاغت توجهات ستيرن، ودفعته إلى كتابتها، متمثلة في كتابات «سرفانتيس» و«رابليه» Rabelais، وروبرتبيرتون Robert Burton، وهم جميعاً قد وصفوا بأنهم نقاد[١].

عُدَّت رواية «ترسترام شاندي» تأصيلية، بالنظر إلى تاريخ الرواية الميتاقصية، والقفزة النوعية التي حققها هذا النوع من الروايات في القرن العشرين، وهذا ما دفع «إيان واط» إلى إخراجها من إطار الرواية الواقعية، يقول: «... ولكن ترسترام شاندي ليست رواية في الحقيقة بقدر ما هي محاكاة ساخرة Parody للرواية، ولقد تمكن ستيرن، وبنضج تقني مبكر، من أن يسلط سخريته على كثير من مناهج السرد التي كان الجنس الجديد قد طورها بصورة متأخرة كثيراً»[٢]، ويضيف «واط» واصفاً طبيعة سارد هذه الرواية، فيقول: «... لكن ترسترام شاندي التعس يبقى شخصاً محيراً مع ذلك، ربما لأن الفلسفة علمته أن الهوية الشخصية ليست أمراً بالبساطة التي نتصورها عموماً»[٣].

الإشكاليات التي يعبر عنها السارد -إذاً- تتشابه، بصورة كبيرة، مع تلك التي ستنطوي عليها روايات القرن العشرين الميتاقصية، وتتمثل في

---

(١) - Inger Christensen, The Meaning of Metafiction, p. 11.

(٢) إيان واط، نشوء الرواية، ص ٢٦٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٦٠.

التشكك الأصيل الذي سيدمغ غالبية سارديها، دافعاً إياهم إلى التساؤل عن الوثوقية، ودعوى التمثيلية المطلقة، اللتين سادتا في الرواية الواقعية، لاسيما في رواية القرن التاسع عشر، واستبعدتا خيار نقد الذات المؤلِّفة، أو مساءلة مواضعات الكتابة السائدة.

ورواية «ستيرن» تستكمل، من جانب آخر، ما ابتدأته رواية «دون كيشوت» لسيرفانتيس «فترسترام ودون هما، وبطريقتين مختلفتين جداً، إسقاطان قصيان متعلقان بقدرة خيال مؤلفيهما، اللذين يتظاهران بالكتابة عن نزوات الخيال، بانفصال عن الجوانب الأخرى للذات، فهما يظهران كيف يمكن أن تكون الذات مقيدة، وذاتية الإحباط، وأنوية Solipsistic، في الوقت ذاته الذي يعرضان فيه مميزاتها الجذابة ومرونتها الفائقة»[1]، وتتشابه الروايتان كذلك، في پارودية الطابع، فهما تتعاملان مع تراث قصي سابق، بنوع من المحاسبة المتهكمة. ولقد أعاد بعض روائيي القرن العشرين اكتشاف «ترسترام شاندي» كما فعل ميلان كونديرا وفرجينيا وولف، فسطرت وولف -مثلاً- مقالة نالت من الشهرة حظاً وافراً عن ستيرن وروايته، محاولة تأصيل وعي بعض روائيي القرن العشرين، المناهض لوعي الروائي الواقعي السابق، والمتَّسق مع «ترسترام شاندي»، على الرغم من الاختلافات الكثيرة التي لاتتخذ -على أية حال- صفة التعارض أو الإلغاء، فوولف تعيد فرادة الرواية إلى أسلوبها المباشر والمخاتل في الوقت ذاته، النابع من محاولة ستيرن أن يتخفف من مواضعات الكتابة في عصره ومراسيميتها المعهودة، ليتحدث إلى القارىء دون

---

(١) - Robert Alter, Partial Magic, p. 113.

عوائق. كما تشير وولف إلى أن رسم ستيرن لشخصياته يختلف عما نراه مثلاً عند تولستوي، فالأخير يخلق الشخصية الروائية، ويترك جمهور القراء وحدهم معها، أما ستيرن، فعلي النقيض تماماً، فهو لايغادر شخصياته، وساردِه مستعد للتدخل دوماً. وتستنتج وولف في نهاية المقال أن ستيرن أكثر انتماء إلى عصرنا، وبعيد كل البعد عن معاصريه كريتشاردسون و فيلدنغ[١].

وليس بالإمكان فهم طليعية «ترسترام شاندي» الفهم الأمثل إلا بإدراك التغير الذي طرأ على الوعي الروائي الحديث، فالتفكير الروائي يقوم على مقولة أن الوعي لايعبر عن الواقع بإطلاق، بل يعبر عن عملية إدراك ملتبسة، تتسم بالاحتمالية الشديدة، وتعول على التجربة الخاصة، وتتعدد تعدداً لانهائياً بتعدد أشكال التذهن والفهم.

ولقد ساعدت مباحث «نقد الحقيقة» الفلسفية في إضفاء مشروعية على هذا الانقلاب الجذري في التعامل مع الواقع، فلم يعد الأخير معياراً للحقيقة، بل لم تعد الحقيقة قابلة للتجسد بالاستناد إلى الواقع الكلامي، وصار ينظر إلى العالم، في المقابل، كما ينظر إلى عمل فني أونص أدبي، أي أن الواقع تحول إلى قص، لأن «الحقائق هي الشيء غير الموجود على وجه الدقة، فهناك فقط

---

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Virginia Woolf, The "Sentimental Journey", in The Common Reader- Second Series- Virginia Woolf, ed. Andrew McNeillie, Hogarth Press, London, 1986, pp. 78-85.

تأويلات»[1]، مثلما أكد «نيتشه»، مما خلق التباساً واضحاً في مفهوم الإحالة، الذي كان ينعم بالراحة زمن سيادة الفهم الواقعي للعالم، فالوعي الجديد قللَّ من إمكانية بناء عوالم روائية شمولية، أو وصف العالم «الحقيقي» بالاكتمال «لأن من الصعب، حتى من وجهة نظر شكلية محضة، إنتاج وصف محيط لنظام علاقات مكتمل، فالاحتمالية الأكبر هي الالتجاء إلى نموذج توليفي أو إلى وصف جزئي يمثل مخططاً مصغراً لعالم ممكن الوجود يكون جزءاً من عالمنا الحقيقي ... ونحن غير قادرين كذلك على تقديم وصف محيط حتى لعالمنا (الحقيقي) فموسوعته الشاملة ليست سوى فرضية تنظيمية حسب، وهكذا فكل العوالم الممكنة، والعوالم القصية بصورة أخص، تختار كثيراً من صور تفردها عبر قابلية مسبقة للإدراك، كما (يتبدى) ذلك في العالم المرجعي»[2]، أي أن الواقع - في حقيقة الأمر- هو وعي الواقع، لأنه يتعالى دوماً على التمثيل، وما يقوم به الروائي لايعدو أن يكون تمثيلاً لوعي الروائي واقعه، وشتان بين الأمرين، وهذا ما دفع فرجينيا وولف إلى القول : «إن القص هو واقعنا»[3]. فما كان الروائي الواقعي يردده بخصوص النقل الأمين التلقائي للعالم أصبح لايتجاوز

---

(١) - Paul s. Mklowitz, Metaphysics to Metafictions : Hegel, Nietzsche and the End of Philosophy, State University of New York Press, NewYork, 1998, p. 115.

(٢) - Umberto Eco, The Role of the Reader : Explorations in the Semiotics of Texts, Indiana University Press, Bloomington, 1984, pp. 221-222.

(٣) - Robert Alter, Partial Magic, p. 154.

التخرصات لدى الروائي الحديث، الذي قابل هذه التصورات بسخرية قاسية، ذلك أن القص الواقعي لم يكن متطابقاً مع واقعه، ولا راسماً أحداثه فعلياً بل مقدماً -على العكس- تمثيلات افتراضية متقبلة على صعيد العرفين؛ الاجتماعي والفني.

إن أخطر ما تنطوي عليه الأفكار القابعة وراء النتاج الروائي للواقعية، التسليم بمقولة أن «العالم قابل للمعرفة» The World Can be Known، التي رفضها روائيو القرن العشرين عامة، وكتاب الميتاقص خاصة، واستبدلوها بتصور آخر مفاده أن معرفة العالم لايمكن أن تتم بشكل تلقائي، بل يجب أن تُصفّى بما يشبه «التخطيط الذهني»، الذي يقرر بدوره كيف تتشكل المعرفة. ويحمل كل تخطيط ذهني في أثنائه صورة ذهنية متكاملة للعالم الحقيقي في حين يفتقر المفهوم الاستقلالي للعالم «الحقيقي»، وظيفته وأي فاعلية ممكنة له[1]. لهذا فإن المواضعات التي ارتكن إليها الوعي الروائي الواقعي، أصبحت -في ضوء الانقلابات الفكرية الكلية السابقة- ضرباً من ضروب العبث أو الممالأة، والكذب الصراح. وقد كان من غير الممكن أن تتطور رواية القرن العشرين إلا بإعادة تعريفها لذاتها، مما يسمح بتجاوز زيف التقليد الروائي القديم، فاتحةً المجال أمام مساءلة ما حسمه الوعي الواقعي، ومغلفةً بخوف أصيل ماثل في «سوء القراءة» Misreading، أو «سوء التأويل»

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Andrzej Gasiorek, Post-War British Fiction : Realism and After, Edward Arnold : London, 1995, pp. 183-184.

Misinterpretation، المحتملين، من جانب قارئ متشبع بتراث الرواية الواقعية، ذلك أن اهتمام الروائي الحديث ينصب، أساساً، على تفحص الشكل الروائي، والخروج من قبضة الصورة الأحادية للواقع، وقد كان لذلك الأثر الكبير في مولد الرواية البوليفونية❖ أو متعددة الأصوات، والرواية الفانتاستيكية❖❖، ورواية الواقعية السحرية، والرواية الشعرية وغيرها.

ونبه الروائيون الجدد على الميزة الأساسية التي يفوق بها النوع الروائي غيره من أنواع أدبية، ألا وهي إمكانيته العالية في توفير أفق اختيار حر، ومرونة فائقة للبدائل والتغييرات، وتشكل هذه الميزة عنصر الثبات الوحيد في الرواية، الذي أنقذها من غوائل الزوال، وبدل أن يغدو الحديث عن اندثار الرواية، بفعل الأزمات التي اصطدمت بها الكتابة الروائية، صار من الممكن الحديث عن

❖ الرواية البوليفونية هي تلك التي تقوم على تعدد أصوات الساردين، ولا يحتكر السارد الفرد فيها وجهات نظر الشخصيات، بل يفسح لها المجال، كي تفصح عن ذواتها، دون تعال، أو مصادرة، ومن أشهر أمثلتها غربياً رواية: «الصخب والعنف» لفوكنر، و«رباعية الإسكندرية» لداريل، وعربياً: رواية «الرجل الذي فقد ظله» لفتحي غانم، ورواية «البحث عن وليد مسعود» لجبرا إبراهيم جبرا.

❖❖ الرواية الفانتاستيكية هي تلك الحاوية للعجائبي، والقائمة -في نظر تودوروف- على تردد القارئ عند تلقيه لها، بين الواقعي (الحقيقي) وما يتجاوزه، بمشاركة من بعض شخصيات الرواية ذاتها، دون أن تتاح فرصة للتفسيرات الرمزية للأحداث، لأن ذلك يلغي أهم عناصرها، وهو تردد القارئ ومن أمثلتها غربياً: رواية «المسخ» لكافكا، وعربياً: رواية «فقهاء الظلام» لسليم بركات.

ضرورة تجاوز الشكل الروائي الواقعي المنهك، عن طريق مساءلته الواعية، فالتبدلات الاجتماعية الجمة، والضرورات الفكرية المستجدة، تستلزم شكلاً جديداً للتعبير عنها، لأن الشكل القديم لم يعد يفي بالغرض. من هنا تفاقم إحساس كتاب الرواية في القرن العشرين بضرورة التغيير، فاختلق بعضهم أشكالاً جديدة للتعبير تصطدم مع الإطار التقليدي للحبكة وخطية السرد، مدعمة بتطويرات تقنية جادة، وآمن آخرون بضرورة تقويض المواضعات الروائية الواقعية من الداخل، عبر تشييد سرد ينتمي في صورته العامة إلى التراث الروائي، وتفكيكه -في الوقت ذاته- للوقوف على الحالة التي آلت إليها ممارسة كتابة زائلة، عبرت عن ذهنيات سابقة، شرعت للنوع الروائي، وغدت قوانينها نافذة، بتعدٍ إلى القرن العشرين، دون مساس بقضاياه الثقافية والاجتماعية والفكرية. وتمثل ذلك النزوع في الرواية الميتاقصية، التي أفادت من إشاعة روح العصر الذي تنتمي إليه، حين قامت -في بنيتها الفنية- على الشعور بأزمة الكتابة، المعبرة بدورها عن أزمات المجتمع الجديد، لاسيما بعيد النصف الأول من القرن العشرين، فصارت الكتابة أقرب إلى ما تعبر عنه، وأكثر فاعلية في طرح مشكلاته، لا التهرب منها، بالاستنامة إلى عقلنة سابقة، وحساسية مختلفة.

لابد من التأكيد أن إشكالية تمثيل الواقع، التي ظنت الرواية الواقعية أنها قدمت حلاً لها، قد برزت إلى الواجهة ثانية، لأنها غدت مهاداً روائياً تحتياً متخفياً تارة، وظاهراً تارة أخرى، باختلاف صور الكتابة، وطبائع الكتاب، فصار الروائي يتحدث عن إشكالات تمثيل الواقع عبر الكتابة ذاتها، مقدماً رؤيته الخاصة، ومحاوراً التمثيلات التراثية التي لفتت انتباهه، ومؤدياً دوراً حاسماً في النقلة النوعية التي شهدتها رواية القرن العشرين.

٢- عوالم القص وعوالم الميتاقص :

يعد القص التعبير الأمثل عن الجانب الإمكاني في بناء عوالم متخيلة، فما يشترط في بناء أي عالم متخيل، أن يتحقق الشرطان الآتيان :

الأول ألا يخترق هذا العالم قواعد المنطق، بمعناها الواسع.

الآخر أن يكون متسعاً أو مكتملاً.

لايلغي الشرط الأول منطق بعض العوالم الخاص، ويقتضي اكتمال العالم المتخيل - في الشرط الآخر- توافره على شبكة من العلاقات ولنسمها (س)، تتضمن شبكة أخرى من العلاقات، ولنسمها (سَ). تقوم الشبكة الأوسع (س) باحتواء الشبكة (سَ)، أو إعاقتها عن تقديم ما لاتوفره لها (س) من إمكانات. ويعد العالم «الحقيقي» الحالة الأكثر اتساعاً للشبكة (س)؛ لأنه العالم الممكن الوحيد الذي بمقدوره توفير قاعدة مثلى لحيازة العوالم الأخرى من النوع (سَ)[١].

بهذا يمكن تعريف العوالم الممكنة[٢]؛ بأنها تلك التي يتم استيعابها

---

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Thomas G. Pavel, Fictional Worlds, pp. 50-51.

(٢) يعرف إيكو العالم الممكن بقوله : إنه ذلك العالم الذي يقدم شبكة ممكنة من العلاقات عبر مجموعة من الفرضيات المتعالقة، التي تطلق بدورها مجموعة ممكنة من الأفراد وممتلكاتهم، ولأن بعض هذه الممتلكات، أو المسانيد أفعال، فإن العالم الممكن سياق من الأحداث الممكنة كذلك، ولأن هذه الأحداث ليست حقيقية، فيجب عليها أن تعول على الوجود المفترض لأحد الأفراد. بكلمات أخرى، فإن العوالم الممكنة هي عوالم متخيلة، ومصدقة، ومتأملة، وهلم جراً. انظر :

- Umberto Eco, The Role of the Reader, p. 219.

كشبكات مجردة من العلاقات، تتمايز عن العبارات الواصفة لها، وتختلف بذلك عن القائمة الكاملة للجمل الموضوعة في كتاب يصف عالماً ما. ويبدو الفصل بين العالم «الحقيقي» أو المحض والعالم القصي الممكن، خاضعاً لمقولة أساس تجعل من الأول معبراً عن دائرة نشاط «الواقع»، والآخر رهناً لإرادة الخلق الخاصة لدى المؤلف، أو رهناً للطرائق المتنوعة التي يتم بها تقديم الأحداث والشخوص والأماكن ...إلخ. ويؤدي العالم الحقيقي -غالباً- دوراً أساساً في تحديد المرجعية المتوخاة، عبر عوالم القص التي تحيط به، وتستمد نسغ وجودها انطلاقاً من قواعده. وعلى الرغم من أن الفصل بين مفهومي عالم «القص» وعالم «الحقيقة» يبدو -في كثير من الأحيان- تعسفياً صارماً، فإن الغرض الأساس من سنّه يرتبط -غالباً- بحاجات تعليمية وأخلاقية، فمن الصعب بناء عوالم قصية بديلة بالكامل، أو وصف عالمنا «الحقيقي» بأنه عالم مكتمل البناء. ومن يتفحص عالم القص في أية رواية يجد أنه عالم مصغر، ومجتزأ، ومصوغ -على الرغم من ذلك- عبر جملةٍ من العمليات المعقدة، التي يبذل الروائي في إعدادها وقتاً وجهداً كبيرين. من هنا يمكن القول «ان الرواية ليست استنساخاً للعالم الإمبريقي، ولا تقف كذلك في تعارض (كليٍّ) معه، إنها -بالأحرى- امتداد لنظامه ذاك، وللخلق القصي الذي يشكل جزءاً متضمناً في تواصلنا الاعتيادي مع الخبرة (الحياتية)»(١).

ولا يعني كون الرواية امتداداً لعالمنا الحقيقي، أنها تتعامل تعامله مع قيمة الصدق، فلا يمكننا -مثلاً- أن نسم عباراتها بمثل مانسم به عبارات عالمنا،

(١) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 89.

كالصحة والخطأ، ذلك أن العبارات القصية تملك حقيقتها الخاصة[١]، وتؤدي دلالاتها بنوع من اللامباشرة، يشبه -في كثير من الأحيان- الطريقة التي يدلي بها «شاهد العيان بشهادته في جريمة قتل معقدة، فيؤخذ كلامه على محمل الصدق عامة، على الرغم من بعض التفاصيل غير الصحيحة. كما أن النص يمكن أن يحوي -فضلاً عن ذلك- غير مستوى للمعنى، فالأسطورة أو النص الأليغوري -مثلاً- المشكلان إجمالاً، أو حتى بالكامل، من جمل زائفة، يمكن تقبلهما -مع ذلك- صدقاً ذا طبيعة أليغورية ككل. ولهذا فغير ذي جدوى تشكيل إجراءات لمقاضاة صدق الجمل القصية أو زيفها، فمن الجائز ألا يكون لقيمة الصدق الصغرىMicro-truth، تأثير على قيمة الصدق الكبرى، Macro-truth، في الأجزاء الكبرى للنص، أو على النص بصورة شاملة»[٢]، وانطلاقاً من ذلك، فإن تشييدالعالم القصي، لايقوم على احترام صدقية العالم «الحقيقي»؛

---

(١) يضرب «إيكو» بهاملت مثلاً لذلك، فيقرر أن من الشائع -بالاتكاء على عالم شكسبير القصي- عدُّ جملة مثل : «كان هاملت عزباً» صادقة، وعد جملة مثل : «كان هاملت متزوجاً» خاطئة، على الرغم من الزعم الفلسفي القائل بزيف الجمل القصية؛ لأنها تفتقر إلى مرجعية حقيقية موثقة. لكننا في الوقت ذاته، نستطيع الجزم بأن الطالب الذي يؤكد زواج هاملت بأوفيليا سيخفق في اختبار الأدب الإنجليزي، ولايمكننا أن ننتقد أستاذه، لتعويله على منطق يوفر صدقيةً لهذه الفكرة. انظر :

- Umberto Eco, The Limits of Interpretation, Indiana University Press, Bloomington, 1994, p. 64.

(٢) - Thomas G. Pavel, Fictional Worlds, p.17.

لأنها غير كفيلة بإتمام شروط العالم القصي الممكن ولو أخذنا، حكاية «ذات الوشاح الأحمر» Little Red Riding Hood -مثلاً- فسنجدها تقوم على اختراق صدقية العالم «الحقيقي»، فتبني بامتياز عالماً قصّياً متماسكاً، على الرغم من محدودية مفرادته المتمثلة في الأم، والفتاة، والجدة، والذئب، والصياد، والغابة، والبيتين، والبندقية[1]. وما يظهر هذا الاختراق قدرة الذئب على الكلام، وقدرة البشر على البقاء أحياءً بعد أن تلتهمهم الذئاب. ومما يجدر ذكره أن العالم القصي الذي يبنيه المؤلف، يحوي مواقف متعارضة، فعلى سبيل المثال، تعتقد الفتاة ذات الوشاح الأحمر بداية أن بإمكانها الاطمئنان للذئب، وهذا يخلق موقفاً وثوقياً داخل الحكاية، يبنيه وعي الشخصية، ويعبر عنه المؤلف بأحد أحداث الحكاية، على خلاف الموقف العام للقارىء خارج الحكاية، لكن المؤلف يعود وينقض عالم الفتاة الوثوقي، عندما يبين أن الذئب غير جدير بالثقة. ويساعد السابق في تشابك السياق المرجعي، الذي يقارن فيه القارىء ما يعرفه، بما يقوم بقراءته. ويسهم عنصر التشويق الذي يبعثه السارد في الحكاية على نسيان القارىء اختراقات السرد لعالمه الحقيقي، متلهفاً لمعرفة ما سيجره موقف الفتاة الوثوقي من مآزق، وواثقاً -في الوقت ذاته- من ضرورة وجود نهاية مريحة تمليها نزاهة تلك الفتاة وخيريتها، ومستنداً إلى النهايات السعيدة التي تتكرر -غالباً- في عالم هذا النوع من الحكايات.

إن العالم القصي -إذاً- يقوم وفق شرطه الخاص، الذي يفترق عن شرط

---

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Umberto Eco, The Role of the Reader, p.p. 220-221.

العالم الحقيقي، فالقص وسيلة لتفسير الواقع، وإضفاء سمات تأويلية تختلف باختلاف المواقف ودوافع التأليف. ويعني هذا تعدد العوالم القصية، وكون هذه العوالم، مدينة بالفضل إلى الطاقات غير القابلة للاستنزاف، التي تستمدها من اللغة، نظراً إلى أن وجودها المتمايز قائم في الأساس عليها، مما يعطيها هامشاً واسعاً من الحرية.

ولقد لفت هذا الأمر كتّاب الميتاقص، ودفعهم إلى التساؤل عن حقيقة العلاقة بين شخوص العالم «الحقيقي»، وشخوص العوالم القصية في جانبين أساسين هما:

أولاً الجانب الخاص بهوية الشخصيات الروائية، فهي شخصيات موجودة، وغير موجودة في الوقت ذاته، فوجودها يقوم على التعارض، وهو رهن لمتلفظات الرواية، أي أن ظهور الشخصيات أو اختفاءها لغوي أساساً، مما يوازي بين وجودها المتخيل أو الإيهامي، ووجودها الورقي (الخاص بعالم التأليف والنشر)، وهو يعد من جانب بعض كتاب الميتاقص، الوجود الفعلي الوحيد، والحقيقة الوحيدة التي يعوَّل عليها ،ولأن الميتاقص، يقدم تقنيات الكتابة بصورة مفتضحة، بالاعتماد على تصور «ڤيكتور شكلوفسكي» Victor Shklovksy[1]، فلا غرابة -إذاً- من أن

---

(١) يستعمل شكلوفسكي في حديثه عن «نزع الألفة» Defamiliarization في الأدب تعبيراً ينتمي بصورة كبيرة إلى حقل الكتابة الميتاقصية؛ وهو «عرض التقنية الكتابية بصورة مفتضحة» Laying bare the device. لمزيد من التفصيل، انظر :
- Patricia Waugh, Metafiction , p. 65.

تظهر الشخصيات الروائية واعيةً وجودها القصي، ومنطلقةً في تصرفاتها من القناعة بورقيتها، وقد تكتشف ذلك، أو تتكشف ورقيتها للقارىء مع مرور الأحداث. ويبدو «أن النظرة المأساوية للتشخيص Characterization هي أننا عاجزون -في كل الأحوال- عن خلق أناس حقيقيين عبر اللغة. نستطيع -فقط- أن نخلق أناساً احتماليين»[1].

ثانيـــا: الجانب المتعلق بإشكالية المرجع، وطبيعة الإحالة، اللتين تلقيان الضوء على وضعية الخطاب القصي، الذي حاول عبر تسمية شخوصه -مثلاً- أن يخفي حقيقة عدم وجود اختلاف بين اسم شخصية ما في عمل روائي، والشخص المسمى، لأن الاثنين لهما وجود لغوي حسب، وهو ما يظهره الخطاب الميتاقصي، أو يبحثه فعلياً، في إطار اشتغاله على إشكالية المرجع، فتعطى الشخوص مسمياتٍ وصفية، أو مجازية واضحة الدلالة على وظيفتها، ليفتضح زيف محاولة الرواية الواقعية إخفاء حقيقة التطابق السابق، أو أن كاتب الميتاقص يقوم بتسمية شخوصه أسماء تدل على إحساسه بالعبثية أو المفارقة أو السخرية كنوع من التأثير على القارىء، كي يلتفت إلى طبيعة إحالة مغايرة.

إن ما يميز الطبيعة المرجعية للشخصيات في روايات الميتاقص، أنها دالة على اعتباطية سيطرة المؤلف عليها، لأنه يحس باعتباطية العلاقات اللغوية

---

(١) - Patricia Waugh, Metafiction, p. 92.

التي تربطه بها، وتربط إحداها بالأخرى. ومنبع هذا التعامل أن الإحالة انتقلت من علاقة الكلام بالعالم إلى علاقة الكلام بالكلام، ولقد دُفع كاتب الميتاقص إلى ذلك بتأثير من وعيه بالحالة «شبه المرجعية» Quasi-referential، التي يختص بها القص.

لايلغي كاتب الميتاقصِ وجود العالم «الحقيقي»، فهو موجود، وقائم -بلاشك- خارجنا، لكنه مدرك بصورة جزئية كنتاج للعقل الذاتي Subjective Mind[1]. لقد اكتشف ذلك الكاتب أنه لايستطيع محاكاة العالم الخارجي بشكل دقيق، غير أنه قادر على الإضافة إليه، عبر ما ينشئه من عوالم كتابية، وقادر كذلك على الاستناد إلى واقع الكتابة، الذي تمثله الأعمال القصية السابقة. ولقد تنبه الميتاقاص إلى أن كتابة الرواية -عامة- ليست سوى تعليق ضمني على الطريقة التي تمارس بها كتابة الرواية، انطلاقاً من وعي الروائي النوع الأدبي الذي يتعامل معه، ويحاول تطبيق شروطه أو الخروج عليها، وما يميز الميتاقاص هنا عن غيره من الروائيين، أنه يبوح بمعرفته تلك، بوساطة تعليقات معلنة؛ تتفاوت في درجة وضوحها. ولا تحول معرفة الميتاقاص بطبيعة الكتابة القصية القائمة على البناءات اللغوية، وواقعية المتلفظات دون اهتمامه -أيضاً- بالأدوار الفاعلة التي تلعبها اللغة في بناء عوالم متخيلة، لكن الفارق الجوهري الذي تتميز به الروايات الميتاقصية، أنها تركز على وضعيتها اللغوية، وتتخلص رويداً رويداً من إطار الواقع اليومي، والحس المشترك، اللذين كانا يميزان الرواية الواقعية،

---

(١) - Elizabeth Dipple, The Unresolvable Plot : Reading Contemporary Fiction, Routledge, London, 1988, p. 55.

لقناعتها أن الرواية لا تستطيع محاكاة العالم أو تمثيله، أو حتى «تمثيل الخطاب، الذي ينبني وفقه ذلك العالم»[1]، لذا تعتمد «وو» في حديثها عن الميتاقص، على مفهوم «العوالم البديلة» Alternative Worlds، وهي عوالم تنبني -أساساً- على وعي منشئيها بعجزهم عن تمثيل العالم أو الخطاب آنف الذكر، متخذة من اللغة سكنى لها، وتتجنب الخوض في مفاهيم كالنقل الصادق، والمحاكاة الأمينة، والفهم الموحد ... إلخ. التي طالما ألح عليها كتاب الرواية الواقعية صراحة أو ضمناً. ومصطلح «وو» يشبه مصطلح «إيكو» : «العوالم الممكنة»، سابق الذكر، من جانب تخطي ذلك المصطلح عالم «موسوعة القارىء» Readers Encyclopedia، دون أن تُلغى تلك الموسوعة -في الوقت ذاته- لأنها تشكل معيناً إحالياً لابد منه. وينبغي التأكيد أن الطابع الإمكاني أو البديل لتلك العوالم يشد الأعمال الميتاقصية، إلى دائرة الخلق القصي، الذي يعد -وفق كتاب الميتاقص- حقيقياً، وذا صلابة وصدقية، تشبه الواقعية الإمبريقية، لأشياء عالمنا الفيزيقي، «فجوهر اللغة الأدبية، لايكمن في مطابقة ذلك النوع من العبارات الذي نجده في المباحث الحقيقية، بل في القدرة على تخليق شيء جديد، ككون مغاير Heterocosm متماسك، ومحفز، أو عالم آخر»[2]، وهذا العالم قد يختلف كثيراً في نظامه، وأسلوب توافقاته، لأنه معبِّر عن الطريقة المثلى في التعامل مع حقائق الواقع الفجة، التي تفتقر إلى التنظيم،

---

(١) - Patricia Waugh, Metafiction, p. 100.

(٢) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 42.

والترابط. وكما يقول «فرانك كيرمود» فإن «العالم هو مخطوطتنا المحببة، قد لانراه كما رآه دانتي Dante في نظام أمثل، مجتمع على المحبة (بين دفتي) مجلد واحد، لكننا نحب أن نعده، عيشاً وقراءةً، مكاناً نستطيع التنقل فيه جيئة وذهاباً، تبعاً للتطابقات المتنبأ بها، والتوحدات الزمكانية Conjunctions، والتقابلات، لانتهاك سرية الأسرار، وصنع علاقات قابلة للفهم، وصياغة منطق ملائم. هكذا نرضي أنفسنا بتفسيرنا عالماً لايمكن اللحاق به Unfollowable World، وكأنه بناء سردي، بناه من يمكن أن نطلق عليهم : قراءه المدربين أو المطلعين. العالم والكتاب، قد يكونان، وبصورة يائسة، متعددين ومخيبين للآمال بتفوق، نقف وحدنا أمامهما، واعين إلى اعتباطيتهما، وعدم تحايزهما Impenetrabiliy (أي الخاصية التي تجعل من المتعذر على جسمين أن يحتلا الحيز نفسه في وقت واحد)، وعالمين أنهما قد يكونان سروداً حسب بسبب من تدخلاتنا الصلفة، وقابليتهما للتفسير بوساطة حيلنا الماكرة»[١]. ويبدو مفهوم الكتاب الذي يضعه كيرمود في مقابل مفهوم العالم محمّلاً بتشابهات جمة، وما يهمنا هنا -كذلك- التطابق بين الواقع اليومي ذي الطبيعة الإمبريقية، والواقع الكتابي المحسوس، متمثلاً في الكلمات المطبوعة على الصفحة، التي تعد واقعاً مادياً، يقول إيكو في ذلك : «لقد حدد بجلاء أن (الحقيقي) تعبير رمزي، وأن (العالم الحقيقي) هو كل عالم يحيل قاطنوه إليه كونه عالمهم الذي يعيشون فيه، ولكن عند هذه النقطة بالتحديد، لا يتبقى العالم حقيقياً، فالحقيقي

---

(١) - Frank Kermode, The Genesis of Secrecy : On the Interpretation of Narrative, Harvard University Press, London, 1979, p. 145.

يصبح تطويراً لغوياً مثل ضمير المتكلم أو اسم الإشارة»[1].

وإذا ما انصب سعينا السابق على التفريق بين عوالم القص، وعوالم الميتاقص، فبالإمكان أيضاً، رؤية نقاط التقاء بينهما، مما يقوي صلة الرواية الميتاقصية بتراث الرواية، لا على سبيل الاستنساخ والخضوع لتقاليدها الفنية، أو التجاوز الكامل، بل عن طريق محاورة النوع الأدبي، عبر وعي زائد، ومزاج قد يوسم بالتطرف. فالميتاقص يظل، في نهاية المطاف، قصاً راديكالي الطابع، يحاول التركيز على إشكالياته الذاتية، ويجد حلوله في عرضها عارية أمام القارئ، ناقلاً بؤرة اهتمامه من نواتج عملية السرد إلى العملية السردية ذاتها.

إن العالم الميتاقصي، عالم يعود فيه الروائي إلى أفق الحرية الأول، الذي نشأت فيه الرواية، وخلقت عبره قوانينها ونظرياتها، معيداً تقويم روايات الماضي، لأن تاريخ الرواية، وفق كيرمود، هو تاريخ الأشكال المرفوضة أو المعدلة عبر الپاروديا، أو البيان النقدي، أو التجاهل الذي عرف عن تيار العبث[2]. ويحاول الميتاقاص مراوغة حقيقة أنه لايستطيع الفكاك من سطوة المواضعات الفنية التي شكلت تاريخ الرواية، وأسبغت عليه سلطة نوعية، ويتمكن الميتاقاص من تحقيق هذه المراوغة بقدرته على تخيل رواية غفلٍ من القوانين المسبقة، وهذا يدفعه إلى رفض الهيمنة النوعية، وإعادة الحياة إلى الرواية

---

(١) - Umberto Eco, the Role of the Reader, pp. 223-224.

(٢) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 40.

المعاصرة، التي تتعامل مع عوالم أكثر خصوصية. وقد يأتي استمتاع القارىء بعوالم الرواية الميتاقصية، مضاعفاً، لأنها تكشف له مجازية العملية القصية، في حين تظل علاقاتها مع الواقع اليومي غامضة ومغلفة بالإثارة، فمن المثير أن يفكر القارىء -مثلاً- بشخوص الروايات قراءً. يتساءل بورخيس عن ذلك، قائلاً: «لماذا يربكنا أن يكون الدون كيشوت قارئاً للرواية (المكتوبة) عنه، أو أن يكون هاملت متفرجاً على مسرحية هاملت؟ أعتقد أنني عثرت على السبب: إن هذه الانقلابات تقترح الآتي: إذا استطاعت الشخصيات في عمل قصي أن تكون قراءً أو مشاهدين، فسنكون نحن القراء أو المتفرجين متخيلين»(١). وبناءً على التصور السابق، فإن الوجود يغدو، وفق كثير من العوالم الميتاقصية، كتاباً جامعاً تلتئم فيه ثلة من المؤولين؛ قراءً، ومؤلفين، ذوي ميولٍ متضاربة.

---

(١) - Patricia Waugh, Metafiction, p. 127.

٣- الميتاقص : قص ما بعد الحداثة :

لايتأتى الحديث عن الميتاقص، كتمثيل أدبي بارز لحركة «ما بعد الحداثة»، وتجلٍ أمثل لطبيعتها التكوينية، دون الحديث -بداءة- عن جملة من المفاهيم والتأطيرات النقدية التي ساوقت الظهور التداولي لمصطلح ما بعد الحداثة، لاسيما في عقد الستينيات، مما فتح الباب واسعاً لإعادة النظر في مجمل الأفكار التي روجت لها «الحداثة» لحقبٍ طويلة. لقد أدى التفكر النقدي والفلسفي في مابعد الحداثة إلى ردود فعل متباينة، اتسم بعضها بالعدائية المطلقة، والانتصار للقيم التي تنطوي عليها الحداثة، لاسيما ما يتعلق منها بالطروحات العقلانية الطابع، في حين تحمس آخرون لما بعد الحداثة، واضعين أنفسهم في تناقض شبه كلي مع ما قدمته الحداثة، مبشرين بمولد عصر جديد نعت بأوصاف متعددة كالعصر «ما بعد الصناعي»، أو المجتمع «ما بعد الاقتصادي». وجاء نفر آخرون بتصور توفيقي نابع من حس مثالي مسيطر يرى في ما بعد الحداثة امتداداً للحداثة، لا بديلاً عنها، عبر الإعلاء من قيمة إحدى تجلياتها الأخيرة، المتصفة بالتطرف.

إن المتأمل لمصطلح ما بعد الحداثة، دون خوض كبير فيما تعنيه دلالته الوضعية، سيجد أنه مكون من البادئة Post التي تعني زمناً تالياً على الحداثة، مما دفع كريستين بروك-روز Christine Brooke-Rose، إلى الزعم أن ما بعد الحداثة تعني الحداثة الأكثر جدة[١]، دون إثارة لجانبي التغاير أو القطيعة

---

(١) - Christine Brook-Rose, A Rhetoric of the Unreal : Studies in Narrative and Structure Especially of the Fantastic, Cambridge University Press, Cambridge, 1981, p. 345.

الذين تحتملهما دلالة البادئة، أما الحداثة المقصودة في المصطلح، فإشكالية تحديدها تتبدى متفاقمة، فهل تعني الحداثة المعاصرة؟ وهل يمكن أن تعني ذلك؟ فيغدو قص ما بعد الحداثة -مثلاً- قصاً لم يكتب بعد، أو أنها تعني المفهوم الفلسفي للحداثة، ضاربة في امتدادها إلى القرنين السادس عشر والسابع عشر، ففيهما وضعت أولى لبناتها على يد الفيلسوف الشهير ديكارت، وبالإمكان أن نمضي في ركاب «يورغن هابرماس» Jurgen Habermas، الذي يرى أن مشروع الحداثة رسم في القرن الثامن عشر على يد فلاسفة التنوير، الذين رأوا أن الفنون والعلوم سترتقي لتسيطر على قوى الطبيعة[1]. ويمكننا -أيضاً- أن نعد القرن التاسع عشر، بالاتكاء على توجه بودلير الشعري التجديدي، مولداً لحداثة فنيّة وسمت النصف الثاني من ذلك القرن بسماتها الخاصة، في إطار ما تسميه «سوزان برنار» القصد الحداثي[2].

أما «بيتر فوكنر» Peter Faulkner فيضع في كتابه: «القارئ الحداثي» تأطيراً قاطعاً لتاريخ الحداثة في إنجلترا، فيحصره بين سنتي (١٩١٠) و (١٩٣٠)[3]. وثمة تأطيرات أخرى تؤرخ لبداية الحداثة ونهايتها، كالفترة ما بين (١٨٨٠-١٩٥٠) -مثلاً- أو الربع الأول من القرن العشرين، أو

---

(١) الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر (إعداد وتقديم)، ص ٢٠٨-٢٠٩.

(٢) سوزان برنار، قصيدة النثر : من بودلير حتى الوقت الراهن، تر : راوية صادق، مر : رفعت سلام، دار شرقيات، القاهرة، جـ١، ١٩٩٨، ص ١٤٥-١٤٧.

(٣) الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر، ص ١٠-١١.

اختيار العام (١٩٢٢) عاماً ذهبياً للحداثة[1].

انطلاقاً مما سبق، يتبدى مصطلح ما بعد الحداثة، في شقه الثاني، غامضاً أيّما غموض. وعلى الرغم من الارتباك الواضح الذي ينتاب من يرغب في تحقيب مصطلح الحداثة، فإنه سيجد الأمر أقل صعوبة -نسبياً- عند الرغبة في الحديث عن أبرز ملامحها، لاسيما إذا أدرك أنه بصدد أشكال متعددة من الحداثات، أفرزتها حقب تاريخية متعاقبة، وهذا ما جعل الدارسين يطلقون أوصافاً متعددة على شكل الحداثة المراد بحثه، كنعتهم للحداثة بالجديدة أو القديمة، والسلفية والرجعية، والدنيا أو العليا ... إلخ.

سنجد صعوبة كبيرة -إذاً- في التأريخ لما بعد الحداثة بافتراض أنها قامت على أنقاض الحداثة، ومن الجائز هنا أن تبدأ ما بعد الحداثة بعيد أي سنة تؤرخ لنهاية الحداثة مما سبق، غير أن التحقيب الأشيع، عند ذكر ما بعد الحداثة، هو ذلك المرتبط بردة الفعل إزاء شعرية الحداثة التي سادت في بداية القرن العشرين، ولا تتجاوز بداية هذا التحقيب منتصف هذا القرن في غالب الأمر. ولا يعني ذلك أننا لانجد في ما سبق الزعم بظهور رسمي لما بعد الحداثة أياً من ملامحها المميزة، فهي جلية الظهور في أوقات مبكرة، مع حفاظنا على الخصوصيات التاريخية التي يمليها كل عصر. يقول إيكو «إن مصطلح ما بعد حديث صالح -مع الأسف- لكل عمل Bon à tout faire، فلديّ انطباع بأن مستعملها اليوم قادر على إطلاقه على مايرغب، وثمة محاولة، فضلاً عن ذلك، لجعله منسحباً نحو الماضي بتزايد، فلقد استعمل بداية للدلالة على نشاط

---

(١) الحداثة وما بعد الحداثة، بيتر بروكر، ، ص ١٦.

مجموعة من الكتاب أو الفنانين في السنوات العشرين الماضية (بدءاً من سنة ١٩٦٥ تقريباً)، وامتد إلى الوراء تدريجياً، ليبدأ من مطلع هذا القرن، ومازال في تراجع، وهذه الردة مستمرة، حتى يشمل تأطير ما بعد الحداثة قريباً هوميروس !! إنني أومن -في حقيقة الأمر- أن ما بعد الحداثة ليست نزعة يمكن تعريفها كرونولوجياً، بل إنها -على العكس- تأطير مثالي، أو من الأفضل أن تكون ضرباً من الاشتغال، فمن الممكن القول إن كل حقبة تاريخية تملك ما بعد حداثة خاصة بها، مثلما تملك كل حقبة أيضاً طريقة تأنقها الخاصة. إنني، في حقيقة الأمر، أتساءل إن كانت مابعد الحداثة هي المسمى الحديث لوصف طريقة التأنق في إطار ميتاتاريخي»[1]. وبعيداً عن تصور إيكو هذا يجب التأكيد أن الوعي المتحصل بما بعد الحداثة، هو نتاج للصراع الفكري والسياسي الذي شهده القرن العشرون، فضلاً عن التحول التقني الذي سارع في التغيرات الاجتماعية التي طرأت، وهذا ما يدفعنا إلى موازرة التصور الزمني لما بعد الحداثة، دون قصره على بيئات ثقافية بعينها كالبيئات الأنجلوأمريكية التي كانت أولى من أسهم في التنبيه على مفهوم ما بعد الحداثة. ولعل المتأمل لميتاقص القرن العشرين، سيجده الأكثر دلالة على بشارة مابعد الحداثة، فهو واحد من أهم تجسداتها الأدبية، ولقد أدى ذلك إلى الربط بين المؤسسات الأكاديمية التي عنيت بما بعد الحداثة والتفكيكية، وتلك الأعمال الميتاقصية، التي تساوق ظهورها في إنجلترا والولايات المتحدة بدءاً من أواخر الستينيات، وأدى هذا

---

(١) - Umberto Eco, From Reflections on the Name of the Rose, in Metafiction, Mark Currie (ed.), p. 173.

التساوق في الظهور -كما يرى «هنري سوسمان» Henry Sussman- إلى التوائم مع المتطلبات التعليمية في تلك المؤسسات بصورة فريدة، وإعادة النظر -أكاديمياً- في حال اللغة الإنجليزية، ودفعها بعيداً عن أن تكون لغة ذات طابع إمبريالي[1].

ومما يجدر ذكره، أن الربط بين التفكيكية، ومابعد الحداثة، حاصل، ذلك أن الطروحات التفكيكية التي أشغلت الفرنسيين بعيد النصف الثاني من القرن العشرين، وشملت بحث الظواهر الأدبية والفنية المعاصرة، وجدت تعيناتها لدى النقاد الأمريكيين في إطار نقد ما بعد الحداثة.

وفي حين حاول بعض دارسي أدب مابعد الحداثة كـ«لودج» و«إيهاب حسن» و«د. فوكيما» D.Fokkema، بحث الجوانب الأسلوبية والفنية فيه تمهيداً لتعريفه، اختار «بريان ماكهيل» Brian McHale أن يعرف مابعد الحداثة تعريفاً فلسفياً، مستنداً إلى مفهوم «الصفة الغالبة» Dominant، الذي اعتمده «رومان ياكبسون»، وعنى به «العنصر المركزي للعمل الأدبي، فهو يحكم العناصر المتبقية، ويحددها، ويحولها. إنه التغليب الذي يضمن تساوق البنية»[2].

---

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Takayuki Tatsumi, Comparative Metafiction : Somewhere between Ideology and Rhetoric, in Critique, Fall 1997, vol. 39. Nu.1, pp. 2-16 .

(٢) - Brain McHale, Postmodernist Fiction, Methuen, NewYork, 1987, p.6.

يقول ماكهيل : «إن الصفة الغالبة على قص الحداثة إبستمولوجية الطابع، ذلك أن قص الحداثة يروج لاستراتيجيات تولي الانتباه إلى أسئلة كمثل التي يذكرها (ديك هيغنز) في تصدير كتابي، وهي : كيف يتأتى لي أن أفسر عالماً أمثل جزءاً منه؟ وما الذي أعبر عنه فيه؟ أما الأسئلة الحداثية الجاهزة الأخرى، الممكن إضافتها فهي : ما الذي يتوجب معرفته؟ ومن الذي يعرفه؟ وكيف يعرفونه، وبأي درجة من درجات اليقين؟ وكيف تنتقل المعرفة من عارف إلى آخر؟ وبأي درجة من المصداقية؟ وكيف يتغير موضوع المعرفة بانتقاله من عارف إلى آخر؟ ما هي حدود القدرة على المعرفة؟ وهكذا .....»[1].

وفي إزاء هذا، فإن «الصفة الغالبة على قص مابعد الحداثة، أنطولوجية الطابع، لأنه يروج لاستراتيجيات تولي الانتباه إلى أسئلة شبيهة بما يدعوه (ديك هغنز) ما بعد- معرفي Post-Cognitive مثل : أي عالم هذا؟ وما الذي سنفعله فيه؟ وأي ذات من ذواتي ستقوم بالفعل؟ أما أسئلة مابعد الحداثة الجاهزة الأخرى، فتعول على أنطولوجية النص الأدبي ذاتها، أو على أنطولوجية العالم الذي يتم الإسقاط عليه. مثال ذلك : ما هو العالم؟ وما هي أنواع العوالم المتوافرة؟ كيف تتشكل وتختلف؟ وما الذي يحدث حين يوضع عدد من العوالم المختلفة في تجابه؟ أو أن تغدو الحواجز بين تلك العوالم مخترقة؟ وما حالة وجود النص؟ وكيف ينوجد عالمه (أو عوالمه) التي يتم الإسقاط عليها؟ كيف ينبني العالم المسقط عليه Projected؟ وهكذا...»[2]، قد يبدو مما سبق أن

---

(١) - Brain McHale, Postmodernist Fiction, p.9.

(٢) - Ibid., p.10.

القص الحداثي، لاينطوي على تساؤلات أنطولوجية، مثلما أن القص مابعد الحداثي لاينطوي على تساؤلات إبستمولوجية، وهذا مايحترز منه ماكهيل، فالتحول من الحداثة إلى مابعد الحداثة، لايلغي التساؤلات الإبستمولوجية، لكنه يؤخرها، مؤثراً عليها التساؤلات الأنطولوجية، التي تحتل الصدارة كصفة غالبة، بل إن الجوانب الإبستمولوجية في قص مابعد الحداثة يتم تحويرها لتلائم أهدافه المغايرة، فاللايقين Uncertainty الإبستمولوجي، يغدو -مثلاً- تعدُّداً Plurality، أو عدم استقرار Instability أنطولوجيين، تسهل الإشارة إليهما في غالب الروايات الميتاقصية.

لكن الحيرة التصنيفية، قد تستولي -مع ذلك- على الدارس لنتاج بعض الروائيين، الذين توزعت أعمالهم بين التساؤلات الإبستمولوجية والأنطولوجية، لذا يظل البعد التأويلي، وما يغلفه من نوايا، الحكم في تغليب جانب على جانب. وقد نشهد -كذلك- نتاجاً روائياً -لروائي بعينه- متوزعاً على النوعين الآنفين من التساؤلات، بتغليب واضح لأحدهما في رواية ما دون الآخر، ودون أن يسبق الإبستمولوجي الأنطولوجي تاريخياً بالضرورة.

ومما يجدر ذكره أن التقنيات الكتابية التي نلحظها في روايات مابعد الحداثة، لاتحدث قطيعة حقيقية مع تلك التي طورها كتاب الحداثة كالتبئير المتعدد، والمنظورات المتجاورة، والمونولوغ الداخلي... إلخ. غير أنها، لاتستعمل -في الوقت نفسه- بالطريقة ذاتها التي نراها في روايات الحداثة، فالعملية السردية في قص مابعد الحداثة، لاتتم -مثلاً- على تزمت أو انكفاء على وعي الشخصية بصورة كلية.

وتحاول ليندا هتشيون، بدورها، الخروج بتصور نظري شامل يوضح

العلاقة بين التاريخي ومابعد الحداثي، انطلاقاً من مفهوم «حضور الماضي»، وباتكاء على مباحث «الشعرية»، التي يطلعنا تاريخ النقد الأدبي عليها. وهي ترى أن حضور الماضي في أذهان كتاب ما بعد الحداثة، ليس نوستالجيا على الإطلاق، بل معاودة ناقدة، وحواراً مفارقياً مع الماضي الفني والاجتماعي، لذا فإن هتشيون تعلي من قيمة «ميتاقص كتابة التاريخ» Historiographic Metafiction، للدلالة على أبرز توجهات كتابة مابعد الحداثة؛ حيث يتحاور، في هذا النوع من الكتابة، الوعي الذاتي بالتاريخ والقص، ذلك أنهما تشكيلان إنسانيان، خاضعان للخطاب السائد في غالب الأمـــر.

إن ثقافة مابعد الحداثة -كما تفصلها هتشيون- تنشىء صلات متضاربة مع مانسميه الصفة الغالبة على ثقافتنا الإنسانية المتحررة، فهي لاتنكرها، لكنها تتحدى مسلماتها من الداخل(١)، وهي ترفض -كذلك- الانضواء في حركة تحاول ضمان استقرار القيم الجمالية والأخلاقية في عوالم، حكم عليها بالغياب الحتمي، مثلما نرى ذلك في دعاوى بعض الحداثيين كـ «إليوت» و «جويس»، فما بعد الحداثة، وفق هتشيون «ترفض أن تختلق بنية، أو سرداً كبيراً Master Narrative، بتعبير ليوتار كالفن أو الأسطورة، اللذين يبدوان نوعاً من العزاء لتلك الطائفة من الحداثيين. إنها (= مابعد الحداثة) تقيم جدلها على أن تلك الأنظمة جذابة حقاً، وربما تكون ضرورية، لكن ذلك لايعني التقليل من

---

(١) - Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism : History-Theory-Fiction, Routledge, NewYork - London, 1990, p.6.

وهميتها أو خداعها»[1]. وللدلالة على اختلاف مابعد الحداثة، في طبيعة استدعاء الماضي تقول هتشيون : «عندما استدعى إليوت، دانتي وڤيرجيل في قصيدة الأرض الخراب، أحس المرء نوعاً من النداء التحتي التائق إلى الاستمرارية، احتجب بالترديد المتشظي. إن هذا بعينه هو مناط التحدي في پاروديا مابعد الحداثة؛ حيث يظهر الانقطاع القائم على المفارقة عادة في قلب الاستمرارية، والاختلاف في قلب التشابه»[2].

ويعود السبب في سلوك مابعد الحداثة السابق إلى الإيمان بغياب التراتبية الطبيعية Natural Hierarchies بين السرود الكبرى، في أذهان كتاب ما بعد الحداثة، فضلاً عن إعادة النظر في مفهوم الصدق، لتوضيح لوازمه وحالاته، دون نفي –بالضرورة– للقيمة التي ينطوي عليها. ويمكننا القول –إجمالاً– إن ما بعد الحداثة تؤكد مبادىء القيمة والنظام والسيطرة والهوية؛ وهي تشكل المقدمة المنطقية الأساس لليبرالية البرجوازية، لتقوم من بعد بتقويضها عن عمد[3].

من هنا نتمكن من النظر إلى الفروقات التي تميز وضعية ما بعد الحداثي في ابتداعه استراتيجيات تتباين مع تلك التي بشر بها الحداثي، وطبعت تعامله مع ما سبقه «فما بعد الحداثي ليس إطلاقياً بأية حال، فهو لايقول : إن من المستحيل، وغير ذي الجدوى –في آنٍ– محاولة تأسيس نظام تفاضلي، أو

---

(١) - Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, p.6.

(٢) - Ibid., p. 11.

(٣) - Ibid, p. 13.

منهاج للأولويات في الحياة، فما يؤكده أن ثمة جمعاً من الأنظمة والمناهج المتنوعة في عالمنا، ونحن من أنشأها جميعاً... إنها ليست (مبذولة هناك)، ومزجاة، ومنتهية، وكونية خالدة، بل أبنية إنسانية تاريخية»[1]، ولايجرد هذا الأمر تلك الأبنية من كونها ضرورية ومرغوبة، لذا يظهر هذا النزوع مغايراً لِنخبوية الحداثة، وحاجاتها التقليدية للنظام، وابتكاراتها الثورية على مستوى الشكل.

وتأتي ما بعد الحداثة أيضاً «لتناهض بعض السمات العقدية للحداثة : كنظرتها إلى استقلالية الفن وفصله المتعمد عن الحياة، وتعبيرها عن ذاتية متفردة، وموقفها العدائي إزاء الثقافة الجماهيرية، والحياة البرجوازية. لكن مابعد الحداثة، من زاوية أخرى، تطورت -كذلك- بوضوح عبر استراتيجيات حداثية : كالتجريب الذاتي الانعكاس، والغموض القائم على المفارقة، وتفنيد التمثيل الواقعي التقليدي»[2]، وعلى الرغم من الفروقات التي تلحظها هتشيون بين الحداثة، وما بعد الحداثة، نستطيع القول : إنها لاتقوم بتقديم بديل نهائي عند تعريفها بما بعد الحداثة، فهي -كما تراها- لاتنطلق من مفهوم القطيعة الذي آمن به ثوريو الحداثة، والطليعيون -بشكل عام- الذين وجهوا انتقاداتهم دوماً إلى الثقافة السائدة، معلنين اغترابهم عنها وانقلابهم عليها.

ومن الطبيعي أن يتجاور الحداثي -لدى هتشيون- مع ما بعد الحداثي، فالفصل بينهما يبدو -أحياناً- تعسفياً، أو حاداً مثلما نلحظ ذلك لدى «إيهاب حسن» الذي يضع جدولاً شهيراً ليبين الفروقات بين ما يراه منتمياً إلى

---

(١) - Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, p. 43.

(٢) - Ibid., p. 43.

الحداثة، وبدائله – التي تشي بالتناقض أحياناً–في ما بعد الحداثـة [1] (انظر الجدول اللاحق). ولقد أسهم تفريق إيهاب حسن بين الحداثة وما بعد الحداثة، مع ذلك، على لفت الانتبـاه إلى مصطلح مـابعـد الحـداثة مـبكراً، لكن التناول اللاحق لهذا المصطلح نحا نحواً أكثر مرونة، والتصاقاً بروح الظاهرة وواقع الكتابة.

تحـاول هتشيـون –في نهاية تحديدها لما بعد الحداثة– التمييز بين اتجاهين بارزين فيها، الأول : يتصف بأنه «لا محـاكاتي» Non-mimetic، وذو استقلالية عالية، و«لا إحـالي». والآخر : ملتحم بالتـاريخ، وإشكالي المرجعية[2]. وهي ترى أن الاتجاه الأخير؛ هو المعرف بما بعد الحداثة حق التعريف؛ لأن الاتجاه الأول يحوي إشكالات عديدة؛ فهل يمكن أن تتجرد لغة الأدب كلية من كونها محاكاة، ومن إحاليتها المرجعية، وتظل –من بعد– لغة أدبية قابلة للفهم ؟

---

(١) انظر :

- Ihab Hassan, The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1982, pp. 267-268.

(٢) - Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, p. 52.

الحداثـــــــة	مابعد الحداثـــــــة
رومانتيكية/رمزية	باتافيزيقا/دادائيـــة
شكل (مترابط، مغلق)	شكل ضد (غير مترابط، مفتوح)
قصد	لعب
تخطيط	مصادفـة
تفاضلية (= تراتبية)	فوضى
تمكن /اللوغوس	إنهاك/صمــت
موضوع فني/عمل مكتمــل	إجراء/أداء/حــدوث
مسافة	مشاركـة
خلق / تشميل	إبادة/تفكيـك
تعديـل	فرضية نقيضـة
حضـور	غيــاب
مركزيــة	تبـدد
نوع أدبي/ حد فاصل	نـص/تنــاص
علم دلالـة	البلاغـة
صيغةصرفية	تعبيـر دلالـي
الترابـــط	التجــاور

تابــــع .....

مابعد الحداثـــــــــة	الحداثـــــــــة
كنايــة	استعـارة
امتــزاج	انتقاء
الساق/السطـح	الجذر/ العمـق
اللاتفسير/إساءة القـراءة	التفسير/القـراءة
دال	مدلـول
مشارك في كتابتــه	مقروء (سلبياً)
سرد مضاد/ تأريخ صغيـر	سرد / تأريخ كبيـر
تفرد لغـوي	شفرة رئيســة
شهـوة	عــرض
متغيـر	منمـط
تعددي / خنثــوي	تناسلي / قضيبـي
شيزوفرينيـا	بارانويـا
اختلاف - إرجاء/أثـر	الأصل/المسبب
الـروح القدس	الآب
مفارقـة	ميتافيزيقـا
اللاحسـم	الحســم
المحايثـــة	التعالـي

تتمثل رؤية هتشيون إلى قص مابعد الحداثة، المشتمل على التوجه الميتاقصي، في أنه ذلك القص الذي «يتصدى للشكلانية البنيوية والحداثية معاً، ولأي أفكار قائمة على محاكاة وواقعية مبسطة تخص طبيعة الإحالة. لقد استغرقت استعادة الرواية الحداثية لاستقلاليتها الفنية من جانب دوغمائية نظريات التمثيل الواقعية مدة طويلة، وبالمثل فإن رواية ما بعد الحداثة استغرقت الوقت ذاته لاستعادة تاريخيتها وسياقيتها من دوغمائية الجمالية الحداثية»[1]، ومثال تلك الدوغمائية، في نظر هتشيون، الشكلية الزائدة التي اتسمت بها جماعة «تيل كيل» Tel Quel. وتخلص هتشيون، في نهاية المطاف، إلى تعريف جامع لقص مابعد الحداثة، فتقول: «إنه ذلك القص الذي يستعمل -بتناقضية- المواضعات الواقعية والحداثية وينتهكها، وهو يقوم بهذا ليناهض وضوحها، ولكي يمنع التفسير الخاطئ للتضادات التي تصوغ ما بعد الحداثي، كالتاريخية والمتياقصية، والسياقية والانعكاسية الذاتية، ليظل ما بعد الحداثي دائم الوعي بحالته كخطاب وبناء إنساني....»[2].

أمّا «باتريشيا وو» فيتركز جهدها على محاولة تأصيل توجهات ما بعد الحداثة الفكرية، منطلقة من الربط الجمالي بينها وبين الرومانتيكية، ذلك أنها تعد ما بعد الحداثة رومانتيكية متأخرة الازدهار، وما يميزها عن الحركات الرومانتيكية السابقة أن بواعثها الجمالية تدفقت من نطاق الفن المعروف بوعيه

---

(١) - Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, p. 53.

(٢) - Ibid, p. 53.

ذاته إلى نطاقات، أحال عليها «كانت» Kant سابقاً؛ للتدليل على عقلانيتها، وعلميتها من جانب، وعمليتها أو أخلاقيتها من جانب آخر[١]، وترى «وو» أن ما يمكن تسميته بنظرية «ما بعد الحداثي»، يمكن تصوره وإدراكه كنسخة متأخرة من محاولة أصيلة لطرح القضايا الاجتماعية والسياسية، عبر نظرة جمالية إلى العالم، لكنها قد تبدو -جمالياً- الأكثر تمكناً وشمولاً عند مقارنتها بمجموعة الأفكار السابقة، فقد دخل الجمالي بصورة مركزية حقل العلوم الإنسانية كالفلسفة، والنظرية السياسية، والعلوم الاجتماعية[٢].

ولقد ساعدت الأشكال المتنوعة لما بعد الحداثة على إشاعة الإحساس بأن أنظمة المعرفة الموروثة، تخضع لتغيرات أساسية، وهي بذلك تعلن -وفق وو- نهاية الحداثة. وتتبدى ما بعد الحداثة مشتبكة مع الثقافة الجماهيرية Mass Culture، بتعقيد كبير، مما يعطي الدور الأعظم لتأثيرات التسليع الرأسمالي الذي غزا جميع مناحي الحياة، فارضاً منطقه الخاص عبر ما يسمى بالخصخصة. وعلى الرغم من الاختلافات الكثيرة التي تساعد في تمييز ثقافة ما بعد الحداثة عما قبلها، فإننا قادرون كذلك على رد بعض أصولها إلى المأزق الرومانسية، التي يتمثل أحد جوانبها في هذين السؤالين : «كيف يمكن عزل الموضوع المشاهد أو الخاضع للدرس عن الخطاب النقدي الذي يقوم -بصورة

---

(١) - Patricia Waugh, Practising Postmodernism : Reading Modernism, Routledge, NewYork, 1992, p.3.

(٢) Ibid, p.6.

ما- بتشييده؟ وكيف نميز الشيء الذي نقدمه من الشيء الذي نتلقاه؟»[1]، وما يربط الرومانسية بما بعد الحداثة، يمكن التعبير عنه -بشكل واضح- عند إبراز تلك الأزمة المشتركة التي ترتبط ذهنياً بإحساس التشظي في مجابهة العالم الربحي Commercialised World، بمشاركة من جانب التبرير التنويري.

يلعب الجمالي في هذه الحال دور المخلص، ويبرز وسيلةً وحيدة للانعتاق، وتقوم هذه القوة الانعتاقية بدورين متفاوتين في إطار ما بعد الحداثة، فدورها الأقوى يمكن رؤيته -نهائياً- عبر التلازم بينها وبين العالم أو المعرفة، مما يفضي إلى انعدام الفصل بين القص والصدق، أما الدور الأضعف فيتمثل في كونها لم تعد موضوع دراسة معبراً عن المؤسسة الميتافيزيقية، وتكراراً للأنا الرومانسية المقدسة The Divine I AM.

وبالنظر إلى دور الفنان في عرف ما بعد الحداثة، فإنه بات غير «قادر على سن القوانين للجنس البشري بالطريقة ذاتها (التي وجدت) لدى الشاعر الرومانسي الرائي، أو الشاعر-النبيّ. وما تبقى منه في ما بعد الحداثة، على أية حال، هو ذلك الإحساس الأصيل بالجمالي (المأخوذ من الفكر الكانتي) كشكل للإدراك والتقديم والتجسيد الحسي، وكبديل -أيضاً- لمفهوم المعرفة لأنها تخلق (أنطولوجيا وجود)، لعوالم وخبرات ليس لدينا مفاهيم خاصة بها، فتظهر للعيان. بذا يغدو الجمالي -ضمنياً في الأقل- إبستمولوجياً، وأنطولوجياً معاً»[2]

---

(١) - Patricia Waugh, Practising Postmodernism, p. 12.

(٢) - Patricia Waugh, Practising Postmodernism, p. 15.

ولأن ما بعد الحداثة ليست هروبية مكرّسة كالرومانسية في تعاملها مع العالم، فإن التشابه بين التوجهين، يقف عند انسحاب الفنان من العالم لبناء عالم فنيٍّ آخر، وهو ليس بديلاً نهائياً لدى كتاب ما بعد الحداثة كما كان الرومانسيون يزعمون، ويأتي بناء العالم الفني ليساعد في ترويض الفنان نفسه، كي يتعايش مع عالمه الحقيقي ثانية، فتكون عودته، بذلك، قد أزالت الغشاوة عن عينيه ليبصر أمره دون تنغيصات العادة أو ما يسمى -غالباً- بالتفكير العقلاني.

إن ما بعد الحداثة والرومانسية تشتركان في محاولتهما تجسير الهوة بين الشكل والمضمون، أو الذات والموضوع، عبر تعزيز الجوهر الجمالي الذي يشكل قاعدة انطلاقهما، فالاختبار المتبادل لمتطلبات العقل والجسد، هو الذي يكشف العلاقة الحميمية بين الاثنين، لكن ما بعد الحداثة ليست نقيضة للتوجهات التنويرية، مثلما فعلت الرومانتيكية، لأنها لاتؤمن بالقطيعة الحادة مع ما سبق، بل بالانتقالة الواعية تاريخياً، «وإذا ما كانت الرومانسية ديناً متحرراً، فبالإمكان القول: إن ما بعد الحداثة رومانتيكية متحررة»[1]، لأنها تحرر الجمالي الرومانتيكي الكامن وتظهره للعيان.

وبعد، فيمكننا الآن أن نجمل القول في علاقة الميتاقص بما بعد الحداثة على الوجه الآتي:

١- يعد الميتاقص التجسيد الأمثل لقص ما بعد الحداثة، وعندما أشار النقاد إلى مصطلح «موت الرواية» فإنهم عنوا -بداءةً- الرواية الميتاقصية، التي تنبيء بدورها عن بداية عصر ما بعد الحداثة أدبياً.

---

(١) - Patricia Waugh, Practising Postmodernism, p. 16.

٢- ليس الميتاقص إنكاراً قطعياً لماسبقه من تراث قصي، بل امتدادٌ ناقدٌ له، فهو مناط اشتغاله، ولا يتسنى وجود الميتاقص دونه. لكن الكتابة الميتاقصية لاتشاد -في الوقت ذاته- وفق نظرة تقديس لما تقدَّم من أعمال روائية، فهي تستحضرها كي تغيِّبها، وتستعملها كي تنتهكها، عبر جملة من التقنيات المضادة، كالمفارقة والتعارض والباروديا ...إلخ.

٣- يوجه الميتاقص سهام مساءلته نحو الأنظمة الكتابية المنغلقة على ذاتها، سواء أكان ذلك الانغلاق نتيجة لإحساس الميتاقاص بمركزية تلك الأنظمة أم شموليتها أم طبقيتها.

٤- يتعاطف الميتاقص مع ثورية الجماليَّة الرومانسية، ولاعقلانيتها، المتمثلين في نقدها لمؤسسة الكتابة قبلها، ويفيد الميتاقص، أيَّما إفادة، من التطويرات التقنية التي بشرت بها الحداثة، ومارستها كتابتها الروائية، ويصب الميتاقص جل اهتمامه -كذلك- على تفنيد الرواية الواقعية.

الفصل الثالث

ميتاقص الرواية العربية

١- مجازفة تأصيلية وإطلالة عامة :

لايدعي هذا التأطير النظري سبقاً، أو فضلاً كبيرين في التأصيل لظهور الرواية الميتاقصية العربية؛ تأصيلاً تأريخياً استقصائياً. فقصارى ما يدعيه توفرُه على عدد، غير قليلٍ، من الروايات المنتسبة إلى هذا التيار التأليفي، مما يهيء بعداً احتمالياً سانحاً للخروج بتصور عام يأزر المقاربات اللاحقة للنصوص؛ ويصل ميتاقص الرواية العربية بآفاق الظاهرة الميتاقصية عالمياً، غير مغفل ما يمليه شرطه الخاص.

وينبغي قبيل الخوض في هذه المجازفة التأصيلية، تأكيد اندراج تيار❖ الرواية الميتاقصية العربية، في ثنايا حركة تثويرية كبرى خضعت لها الرواية العربية، انطلاقاً من ستينيات القرن العشرين، غير أن ثماره الحقة تأخر إيناعها حتى عقد السبعينيات. فلقد كان العقد الستيني؛ الذي سمي « الفترة الحرجة » [1] أيضاً، مخاضاً عسيراً، لتغييرات جمة أملتها آمال عربية عريضة، وإخفاقات فاجعة[2] كان أبرزها سقوط الحلم العربي في هزيمة العام السابع

❖ آثرت استعمال كلمة «تيار»، دون تعابير اصطلاحية أخرى، كالحركة أو المدرسة أو المذهب، للتقليل – قدر الإمكان– من إضفاء الطابع التنظيمي على كُتّاب الميتاقص العرب، حتى وإن انتمى بعضهم إلى جيل واحد، أو بيئات متشابهة، أو دولة بعينها.

(١) انظر : رياض نجيب الريس، الفترة الحرجة : نقد في أدب الستينات، دار رياض الريس، لندن– قبرص، ط٢، ١٩٩٢.

(٢) يصف محمد بدوي عقد الستينيات في مصر، مثلاً، فيقول : «إن هذا العقد كان عقداً ثرياً بصراعات مدارسه، وارتفاع صوت التمرد على المواضعات الثابتة، وانتشار روح المغامرة والتجريب»، انظر : الرواية الجديدة في مصر، دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ٢٣٠–٢٣١.

والستين، وما تلاها من تزلزل الإيمان بالمد القومي، والدولة الشمولية التي يسوسها حاكم فرد، والتوق إلى التفلت من إسار النظرة السائدة إلى الذات في علاقتها بنفسها وعالمها، وكان من نتائج ما حدث -كذلك- إطلاق «الفنان لما يكاد يكون إحساساً مازوكياً معذّباً للذات من الشك والتساؤل»[1] اللذين لم يطالا الأنظمة السياسية والاجتماعية حسب، إنّما جازاها إلى تفحص السائد الثقافي، والنظر في التراث الأدبي الخاص والعام، نظرة تراوحت بين ردّه كليّاً للخروج ببدائل تتجاوزه، أو استعمال أشكاله وأنظمته للخروج عليها، عبر تقويضه من الداخل، وهو ما عجّل بظهور الرواية الميتاقصية العربية.

وينبغي عدم التقليل من الأثر الكبير الذي خلّفته أصداء انتفاضة الطلاب في فرنسا عام ١٩٦٨ على خلفية المشهد الستيني العربي، فلقد توسعت تلك الانتفاضة، فشلمت غالبية العواصم الأوروبية، وامتد أثرها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، والعالم بأسره. وكانت تقوم، في أفكارها، على رفض «الواقع المزيف عن طريق رفض الثقافة التقليدية، والنقد المستمر للواقع الثقافي، والأساليب التي تدعمه، وكذلك رفض الواقع الاجتماعي نفسه من خلال الثورة عليه، وتحطيم جميع مظاهر القهر والتسلط المفروضة على الأفراد»[2]، وهذا نظير ما سعى إليه من سُمُّوا بكتاب الستينيات العرب، لاسيما بُعيْد هزيمة حزيران، غير أن تعقُّد الصلات بين التغيرات الاجتماعية والسياسية، والكتابة الإبداعية، أدى إلى

---

(١) إدوار الخراط، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٧.

(٢) إبراهيم الحيدري، ١٩٦٨ الألمانية، مجلة أبواب، دار الساقي، بيروت-لندن، العدد ٢٤، العام ٢٠٠٠، ص ٦٧.

التـأخـر النسبي لظهور قص يعي ذاته، وينعكس عليهـا بالنقد والإحـالة. ويؤدي تاريخ الرواية العـربيـة دوراً مـهـمـاً في ذلك، فـفـي الوقت الذي يمـتـد تـاريخ نشـوء الرواية، غربياً، إلى القرن السـابع عشر، لايمتد تاريخ نشـوء مثيلتـها العربية، في فضلى حالاته، إلى أكثر من مئة وخمسين سنة خلت[1].

معنى هذا عدم رسوُ تقاليد واضـحة للكتـابة الروائيـة قبل السـتـينيـات، لاسيمـا أنَّ الرواية العربية حاولت القفز على الفارق الزمني بين تاريخها وتاريخ مثيلتها الغربية، عبر التقلب الواضح في مسيرتها، مختصرة أهم التحولات التي لحقت بالرواية الغربية.

وقد ساعد تواصل الرواية العربية مـع تراث الرواية العالمي، على جسـر الهوّة زمنياً، فلم تقتصر ثورة الرواية الستينية، على النتاج الروائي العربي قبلها، إنمـا مـتـحت من مـعـين روائي عـالمي، وقـدمت تمـثـلات وبدائل روائيـة مـحليـة، وضعتها في مصاف الرواية العالمية الحديثة.

وإذا كانت الرواية الميتاقصية، قد نشأت -غربياً- على أنقاض تراثها الروائي الواقعي، فإن مثيلتها العربية، قامت بفعل مشابه، بيد أنه أشمل، حين قوضت مواضعات القص في الرواية الواقعية العربية، والغربية معاً. ولقد جاءت الرواية الميتاقصية العربية ردة فعل مباشرة على ما سمي في الخمسينيات برواية «الواقعية الاشتراكية»، وتساوق ظهورها -كذلك- مع ظهور توجهات روائية أخرى، طغت عليها بدايةً، مقدمةً حلولاً لتجاوز ما صورته الرواية الواقعية

(١) انظر على سبيل المثال : جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص ١١٥-١٢٥.

واقعاً، عن طريق التسامي على صرامة منطقه، في كتابةٍ تقترب من «الواقعية السحرية» لدى روائيي أمريكا اللاتينية، كما فعل محفوظ في «ملحمة الحرافيش» (١٩٧٧) مثلاً، في حين عاد روائيون آخرون إلى الماضي لاستنطاق السرود الوسيطة، ككتاب ألف ليلة وليلة، وكتابات الجاحظ، والتوحيدي، والهمذاني، أو سرود متأخرة عنها ككتابات المؤرِّخين : ابن إياس والمقريزي، وتم إدخالها في نسيج نص محاك، خارجٍ على الشكل الروائي الجاهز، الذي جلبه الرواد من الغرب، وأحيط بهالة من القداسة، فغدا قاعدة وشرطاً، وتعد روايات جمال الغيطاني -عامة- أمثلة حسنة على هذا التوجه.

أما الرواية البوليفونية (المتعددة الأصوات)، ورواية تيار الوعي، فهما من أكثر الأشكال الحداثية شيوعاً منذ بداية الستينيات، ولقد جاءتا تعبيراً عن ضجر الروائي بوحدة الصوت والفعل السرديين في الرواية التقليدية.

ولا يعني تصنيفنا السابق للرواية الميتاقصية العربية، انغلاقاً، أو سداً للأبواب أمام الاستفادة الممكنة من التوجهات الروائية الأخرى، أو نفياً للتقنيات الحداثية وما قبل الحداثية، التي أنتجها ماضي النوع الروائي، بل إن مايميز الرواية الميتاقصية عربياً، وعالمياً، أنها استعملت، وتستعمل جل اكتشافات الكتابة لدى التوجهات الروائية الأخرى، ولاترى نفسها جسداً مستقلاً عن حركات التحديث أو التجريب الروائية، لكنها تظل -في الوقت نفسه- أمينةً على شرطها الخاص، الذي يطفو بها إلى السطح، مكرِّساً، كلما احتدم الصراع بين إرادة التعبير عن الواقع، وعجز الوسائل الكتابية المتاحة عن تحقيقها، فالكتابة الميتاقصية أبلغ الكتابات المعبرة عن الإحساس بأزمات الكتابة، وهي لاتقدم -في سعيها هذا- بدائل تعبيرية، تبتغي تجاوز الواقع الروائي والفعلي كلياً، كما

أنها لاترى في إحداث قطيعة مع ماضيها النوعي فائدة تذكر[1]، فغاية دأبها إشاعة حالة من الشك والتساؤل لدى قارئها، وهي في عودتها إلى سرود الماضي أو التراث الروائي، تنتهك المسلمات والمواضعات الكتابية كي تنشىء القول على أنقاضها.

والناظر في نتاج الرواية الميتاقصية العربية يلحظ أننا عاجزون عن إطلاق لقب «ميتاقاص» على أيٍّ من كُتّابها بارتياح❖، وإن غلب الميتاقص على نتاجات بعضهم، لأن رواياتهم الميتاقصية جاءت في عداد رغائب تجريبية مستمرة، لاتقف لدى طريقة تعبير واحدة، ومع ذلك، فثمة من هو الأقرب، من

---

(١) يلحظ على بعض النقاد العرب كسعيد يقطين –مثلاً– ربطهم التجريب الروائي بمفهوم القطيعة الحداثي، الذي يجبُّ ما قبله، يقول «يقطين» في مقدمة كتابه: القراءة والتجربة: «... ولعل الدلالة الإنتاجية بطابعها المتميز ... هي التي حدت بالكثيرين إلى نعت هذه التجربة الروائية الجديدة، على سبيل المثال، بالتجريب، وهذا النعت، وإن لم يكن يخلو أحياناً من القدح فإن أهم ما يومىء إليه، هو تميز هذه التجربة عن غيرها من الروايات ومحاولتها تجاوزها»، وإذا كانت الرواية الحداثية قد سمت –في بعض نماذجها– إلى هذه الروحية الطوباوية، فالأمر مختلف عند الحديث عن الروايات موضع بحث يقطين كـ «الأبله والمنسية وياسمين» (١٩٨٢) للميلودي شغموم، و «وردة للوقت المغربي» (١٩٨٣) لأحمد المديني، و «بدر زمانه» (١٩٨٣) لمبارك ربيع و «رحيل البحر» (١٩٨٣) لمحمد عزالدين التازي، فهي –جميعاً– روايات ميتاقصية بامتياز. انظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة: حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، المغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٤.

❖ مثلما يمكننا وصف روائيين كـ «جون بارث» John Barth، و «بورخيس» Borges، و «ناباكوف» Nabakov.

الروائيين، إلى مُسمّى الميتاقاص كإدوار الخراط، وفاضل العزاوي، ويوسف القعيّد، وأحمد المديني، ومؤنس الرزاز.

ويتفاوت كتاب الميتاقص العرب في معرفتهم بالتيار الكتابي الذي تنضوي فيه كتابتهم، أو لنقل، في التعبير عن وعيهم بما يصنعون روائياً. فمنهم من يمارس هذا النوع من الكتابة بنحو أقرب إلى الفطريّة، المدعمة بقراءات معمقة للروايات الميتاقصية الغربية، التي انتهكت مبادىء راسخة في كتابة الرواية، ووعاها الروائي العربي جيداً. ومنهم من يعبر عن غرض كتابته، دون تصريح بالمصطلح، مكتفياً بالتعبير عن مفهومه كجبرا إبراهيم جبرا، الذي يبوح في حوار (بتاريخ : ١٧ من كانون أول سنة ١٩٨٢) ببعض ملابسات كتابة روايته «عالم بلا خرائط» (١٩٨٢)، بالاشتراك مع عبدالرحمن منيف، يقول : «... في أثناء الكتابة، وعندما قاربنا النهاية، فجأة أنا وحدي، وهو وحده، صديقي عبدالرحمن منيف، اكتشفنا أننا في الكثير مما كتبنا نتحدث عن فن الرواية نفسه، قد يكون ذلك بسبب خبرتنا السابقة. أخذنا نناقش أنفسنا : ما هي الرواية؟ ماذا يريد الروائي أن يقول؟ كيف يجب أن يقول هذا الشيء؟ وإذا بنا بين حين وحين، نتعرض إلى هذه القضايا بالذات، وكأن ذهننا كان يعمل على مستويين؛ المستوى القصصي نفسه، والمستوى الذهني الروائي الذي يناقش نفسه»[1].

ومن الروائيين من يصدر في تعليقاته على مايكتب، خارج نصوصه

---

(١) جهاد فاضل، أسئلة الرواية : حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية للكتاب، بيروت، ص ١٠٣.

الإبداعية، أو في كتابته النقدية، عن وعي لافت بالمصطلح كإدوار الخراط ونبيل سليمان، وقد سبق الحديث عنهما ❖ ، وكذا محمد عزالدين التازي[1]. وغنيٌّ عن القول، غلبة الهم النقدي على كتاب الميتاقص العرب، لاسيما ذلك المختص بنقد الرواية والقصة، ولايشذ عن هذا سوى القليل، ومن أبرز من جمع محترفي الرواية والنقد، مثلاً، أحمد المديني، وواسيني الأعرج، ومحمد برادة، ورشيد الضعيف.

* * *

يرى محسن الموسوي في رواية «القصر المسحور» (١٩٣٦) ، التي تقاسم تأليفها طه حسين وتوفيق الحكيم، عملاً ميتاقصياً تأسيسياً، ولّدته نزعة البحث عن الذات والهوية، التي ظهرت في نهاية الثلاثينيات، يقول : «ورواية القصر المسحور .. من طراز الأعمال التي تمتلك مرجعيتها الذاتية، محطمة بذلك الألفة القائمة بين عقدة شهرزاد التقليدية، وبين القارىء وتصوراته، وناسفة أيضاً ذلك التسلط المهيمن للمؤلف على النص، ولهذا السبب تصدق تسمية رواية النص (=الميتاقص) على القصر المسحور»[2].

وتعمد هذه الرواية إلى مخاطبة قارئها مباشرة، نقرأ : «أظنك أيها القارىء العزيز غير محتاج إلى أن أصف لك ما أدركني من الدهش، وما أدرك

❖ انظر الفصل الأول من الكتاب.

(١) انظرمقالته : مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، الرباط، السنة الخامسة، العدد ٤٩، تشرين الأول، ١٩٨٨، ص ٩٦-١١٢.

(٢) محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد : فن السرد العربي الحديث، ص ١٧٦.

صاحبي من الذهول ...»[1]، ويظهر المؤلفان - الساردان بصورة مفتضحة في ثنايا السرد، فتعقد لتوفيق الحكيم-الشخصية محاكمة، تشارك فيها شخصيات مسرحيته «شهرزاد» (١٩٣٤)، التي تعترض على مصائرها المتخيلة، ملخصة سؤال حرية المؤلف في رسم الأحداث والشخصيات، ويأتي جواب القاضي أو حكمه مؤكداً هذه الحرية، ومبرئاً ساحة المؤلف -الحكيم مما نسب إليه[2].

ويبدو استدعاء شخصية شهرزاد التي شغلت حسين [3]والحكيم، من بين دفتي ألف ليلة وليلة، والزج بها في هذه الرواية، عملاً پاروديا مبكراً، يعترض على الحتمية التشخيصية التي مازت دورها التراثي، ويحررها من ربقة مجتمعها الذكوري.

وعلى الرغم من وجاهة ماذهب إليه الموسوي، حينما عد «القصر المسحور» رواية ميتاقصية ريادية، فإن وعي مؤلفيها بما صنعاه، لم يتعد خصوصية تعاملهما مع موضوعة شهرزاد، ليدخل في صلب كتابتهما الروائية

---

(١) طه حسين وتوفيق الحكيم، القصر المسحور، ضمن المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتاب *اللبناني*- مكتبة المدرسة، بيروت، المجلد الرابع عشر، ط٢، ١٩٨٣، ص ١١.

(٢) المصدر السابق، ص ١٣١.

(٣) يكمل طه حسين مشروع انشغاله بشهرزاد، أو الحكاية الإطار في ألف ليلة وليلة، بكتابة رواية لاحقة هي «أحلام شهرزاد» (١٩٤٣)، التي تبدأ في الليلة التاسعة بعد الألف، عندما ألفى شهريار نفسه وحيداً دون حكايات أو مسامرة، بعد أن أخلدت شهرزاد إلى الراحة مطمئنة إلى نسيان شهريار عادة القتل، التي أبدل بها فناً حكائياً، ودراية قصية، ورثهما منها، فيبدأ شهريار باستحضار حكايته من وحي حكايات شهرزاد. انظر : طه حسين : أحلام شهرزاد، دار المعارف (سلسلة اقرأ)، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥.

اللاحقة، وهي الكتابة الأهم والأشهر ❖ ، كما أنهما لم يحرصا كل الحرص على مماهاة أسلوبيهما في الكتابة، مثلما فعل جبرا ومنيف في «عالم بلا خرائط» بعد خمسة وأربعين عاماً تقريباً، مما يدفع القارىء إلى الاقتراب بالقصر المسحور من فن المقالة الأدبية أو أدب الرسائل، فالحالة القصية التي يجري نقضها، أو نقدها غير واضحة. وأهم من ذلك مفارقة القصر المسحور، في وعي صاحبيها، مشاعر الإنهاك، التي يمليها ضجر الروائي؛ كاتب الميتاقص، بالنوع الأدبي الذي تنتمي إليه كتابته، فالرواية العربية لم تكن قد تلمست ذاتاً مترسخة بعد، تدفع إلى الخروج عليها، أما الإشارة إلى رواية «زينب» لهيكل، ورواية «إبراهيم الكاتب» للمازني، التي تأتي على لسان الحكيم في الرواية، ويثبتها الموسوي شاهداً على ما ذهب إليه[1]، فلا يفهم منها -حصراً- رغبة مؤلفيْ الرواية في الخروج على تقاليد الكتابة في روايتي هيكل والمازني، بل التدليل على حرية الكاتب في اختيار موضوع كتابته، وما يؤكد ذلك، ذكر كتاب «ابن الرومي» للعقاد، في السياق ذاته، وهو كتاب نقدي، لايمت إلى الكتابة الروائية بصلة، نقرأ : « ... وإني لأعجب كلما تذكرت أن غيري من الأدباء لم يلق من أشخاصه ما ألقى من هذا الإكرام، فها هو ذا (هيكل) يمرح طليقاً، لم ترفع عليه (زينب) قضية في المحكمة الشرعية، وهذا (العقاد) لم يقاضه (ابن الرومي) أمام المحكمة المختلطة، وهذا (المازني) ترك الأموات والأشباح، وأخرج على مسرح

❖ باستثناء «دعاء الكروان» (١٩٣٤) لطه حسين، و «عودة الروح» ١٩٣٣، للحكيم.

(١) انظـــر : محسن جاسم الموسوي : ثارات شهرزاد، ص ١٧٨.

كتاباته أهل بيته، ونويه من الأحياء، فلم يتذمر أحد منهم. فما بال أشخاصي أنا من دون بقية الخلق هم الذين قد أساؤوا الأدب، وثاروا، وتمردوا؟»[1].

وبالإمكان أن ننسب القصر المسحور إلى رغبة مؤلفيها في التمرد على التراث السردي القديم، لاسيما في ألف ليلة وليلة، واستبداله بالشكل الروائي الغربي، الذي اعتمداه في كتابتهما الروائية، من قبل ومن بعد، ليتساوق ذلك مع أفكارهما التنويرية، الساعية إلى النهوض بالمجتمع المصري، وتأكيد حرية الفنان وتحرير المرأة ...إلخ. وهذا مايجعل القصر المسحور تغادر تاريخ الرواية إلى التاريخ العربي، لتنتقد جموده الممتد إلى ثلاثينيات القرن العشرين، ممثلاً في شخصية القاضي. فهي من هذه الزاوية أقرب إلى رواية النقد الاجتماعي والسياسي، وهذا ما قد يسوغ عدم التفات كتاب الميتاقص إليها، التفاتاً خاصاً، فهي أبعد مايكون عن تأثير رواية كـ «ترسترام شاندي» التي أعيد اكتشافها على يد كتاب الميتاقص الغربيين، فغدت بميتاقصيتها المبكرة إنجيلاً لهم، وعلامة فارقة في تاريخ الرواية[2].

---

(١) طه حسين وتوفيق الحكيم، القصر المسحور، ص ١١٦.

(٢) يقول عنها «ميلان كونديرا»، مثلاً : «أعتقد أن ترسترام شاندي : رواية لورنس ستيرن، وجاك القدري، رواية دنيس ديدرو، أعظم عملين روائيين في القرن الثامن عشر؟ روايتان تعدان لعبتين رائعتين، وصلتا قمة الهزل والخفة، لم يبلغها أحد (كذا) قبلهما ولا بعدهما. فيما بعد كبلت الرواية نفسها بحقيقة الإمكانية، والمعايير الواقعية، والتتابع الزمني، ونحت جانباً الإمكانيات التي انطوى عليها هذان العملان الرائعان، اللذان كان يمكن أن يقودا إلى تطور مختلف للرواية» انظر : ميلان كونديرا : فن الرواية، تر : أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٣.

وإذا كانت ثمة ضرورة لمبحث تأصيل الميتاقص عربياً، فينبغي أن نوجه أنظارنا بعيداً عن الرواية، وباتجاه القصة القصيرة، التي حملها الكُتاب الستينيون -بداية- العبء التعبيري الأكبر.

والناظر في مجموعة «يوسف الشاروني» القصصية الأولى «العشاق الخمسة» (١٩٥٤) سيجد إرهاصاً إلى تشكل حساسية جديدة في الكتابة القصية، غير تلك التي ألفناها لدى طه حسين والحكيم، وربما لدى الجيل الذي تلاهما من كتاب القصة والرواية، ولقد ساهم الشاروني في نثر بذارها مبكِّراً، فكان لها فضل في القفز على حساسية غاربة، والتمهيد إلى كتابة ناشئة، في طور التجريب[١].

وما يلفت الانتباه في بعض قصص هذه المجموعة، أن «الأنا» الساردة -مثلاً- أكثر وعياً، وتأمُّلاً لذاتها، وهي تعددية، كذلك، بتبدلاتها مع ضمائر السرد الأخرى، وابتعادها عن الأنا الرومانسية المتضخمة، أو الأنا الكلاسية المصمتة.

ويعمد الشاروني -عامة- إلى كسر التوازن المألوف في الكتابة القصصية، والاستعمال المكثف للتداعي الحر، والتقطيع الزمني، والمونولوغ الداخلي، وهي جميعاً تقنيات حداثية، لم تكرسها الكتابة السردية السابقة. ومن القصص المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمبحثنا، قصتان لافتتان هما «زيطة ... صانع

---

(١) يقول عنه خيري شلبي: «يوسف الشاروني أحد أساتذتنا الكبار، دون جدال، وأثره، فنياً، واضح، لا تخطئه العين القارئة، لقد كان بالنسبة لكتاب القصة القصيرة من جيل الستينات، رافداً أصيلاً، شربوا منه حتى النخاع، ولا يزال جيلنا يحمل لمجموعة قصصه (العشاق الخمسة) أطيب الود، وأعظم التقدير». انظر: نبيل فرج (إعداد وتقديم)، يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً، *الهيئة المصرية العامة للكتاب*، القاهرة، ط١، ١٩٩٥، ص ٢٤٧.

العاهات»[1]، و«مصرع عباس الحلو»[2].

وتستمد هاتان القصتان عالميهما بالكامل من أجواء رواية «زقاق المدق» (١٩٤٧) لنجيب محفوظ، أي أن التواصل معهما لا يكتمل إلا بقراءة «الزقاق»، والإحاطة بأحداثها وشخصياتها.

إن اختيار الشاروني الواعي، لشخصيتي زيطة، وعباس الحلو، دون غيرهما من شخصيات، ليتناسب مع غرضه الجديد، الذي يقارب دلالتي الشخصيتين في الرواية الأم، ويغادرهما -من بعد- إلى آفاق أكثر عمومية وتجريداً. فزيطة، المتخصص في صنع العاهات لمن أراد احتراف التسول، يظهر في قصة الشاروني، وريثاً في مواهبه، لدعوة المسيح عليه السلام إلى إصلاح العالم، لكن على طريقته الخاصة، نقرأ: «ومنذ ألفين من السنين أقبل المسيح إلى العالم؛ ومضى ذلك الإنساني الإلهي يشفي المرضى والعمي والعرج، فيهبهم بذلك حياة جديدة، حتى سمي صانع المعجزات ... ولما جاء القرن العشرون أقبل زيطة إلى هذا العالم يصنع المرضى والعمي والعرج ليهبهم بذلك حياة جديدة، حتى لقد سمي صانع العاهات»[3]. وغير خاف ما في المقارنة السابقة من مفارقة وسخرية مبطنة تعول على «قلب المفهوم»، وتشير بإصبع الاتهام إلى القرن العشرين، الذي جعل من الصحة نقمة، ومن سلامة الأعضاء

---

(١) يوسف الشاروني، العشاق الخمسة، ضمن المجموعات القصصية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ط٣، ص ٦٧-٧٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٧-٨٧.

(٣) يوسف الشاروني، *العشاق الخمسة*، ص ٧٥.

عاهة، لاسيما أنه أفنى نصفه الأول في حربين عالميتين راح ضحيتهما الملايين من القتلى والمشوهين، وتغدو «صناعة» زيطة عند مقارنتها بوحشية آلة الحرب والدمار، مسالمة، وإنسانية، لأنها توفر لقمة العيش للمنسيين الفقراء.

وفي هذه «الپاروديا» القصصية، إضافة نوعية إلى شخصية زيطة، بخلاف ما شاهدناه لدى محفوظ، وما يلحظ -أيضاً- أن التخييل القصي، لدى الشاروني، ينطلق من وعي سارده أن نطاق لعبه بشخصيات «الزقاق»، مؤطر بكونها شخصيات قصية مستعارة، وأن كياناتها مشروطة بالتحقق اللغوي، وهذا ما يشي به مفتتح القصة، نقرأ : «صنع يصنع فهو صانع، وصنع المصنع السيارة، وصنعت المصانع القنابل، فهي صناعة، وهي مصنوعة، وعم كامل يصنع البسبوسة، وحسنية الفرّانة، وزوجها جعدة يصنعان الخبز، وكانت الست أم حميدة الخاطبة تصنع العائلات (جميع الشخصيات السابقة، تنتمي إلى مجتمع الزقاق)، وصنع المسيح المعجزات، وصنع زيطة العاهات»[1]. أما «عباس الحلو»، فإن معالجة الشاروني له تبدأ بموته في رواية محفوظ، وما استنتجه السارد من هذا الموت، مؤولاً، يقول : «ولما كان يتضح في معظم القصص البوليسية أن المتهم هو الذي كان أبعد الناس عن الشبهات أول الأمر، كأن يكون صديقاً أو حبيباً، فإننا استفدنا من هذه الخبرة السابقة، ووجهنا الاتهام مباشرة إلى فتاته حميدة، وصديقه حسين كرشة، ولقد صدقت فراستنا، ووفرت علينا كثيراً من المشاق التي كنا معرضين لها، فقد ثبت لدينا أنه ما كان لعباس الحلو أن يغادر صالونه بالزقاق يوماً، لولا وجود هذين

---

(١) يوسف الشاروني، العشاق الخمسة، ص ٦٧.

الشخصين في حياته...»[1]. يعيد الشاروني -إذاً- تشكيل الحدث لدى محفوظ ليلائم استعماله اللاحق للشخصية، وتأويله لأسباب موتها، نافياً أن يكون القاتل مجهولاً، أو أحد الجنود الإنجليز، فلقد قتل عباس، عندما غادر حياته الوادعة في الزقاق بتشجيع من حميدة وحسين كرشة، اللذين قتلا فيه قناعته الأولى، وتصالحه مع مجتمعه وطبقته.

وهكذا فإن هاتين القصتين صالحتان، لأن تكونا مثالين مبكرين للميتاقص العربي الحديث، ولأن نعيد النظر في قصص «العشاق الخمسة» كلها، التي تختلف كثيراً عن القصص الواقعي الاشتراكي، الذي تسيد حقبة الخمسينيات، وخلا من الانعكاسية الذاتية التي نراها في إحدى جمل قصة «القيظ»، موجهةً إلى القارىء، ومفتضحة التقنية القصية، نقرأ «... ولكن لاتتسرع وتظن أن هناك حيلة قصصية تجعل من إلهام عروس البائع هي نفس إلهام الفتاة الثالثة في حياة محمود شابنا المثقف»[2].

* * *

يصعب تمييز الروايات الميتاقصية -أحياناً- لتجاور الحداثي ومابعد الحداثي فيها، أو التباسها بالمنحى الحداثي، وكمون طبيعتها الميتاقصية، مما يستدعي الفاعلية التأويلية، كي ننعم النظر، نقدياً، في التصنيفات السابقة لها، ونعاود قراءتها من جديد، وهذا مايجعل مبحث التأصيل شاقاً، وظنياً.

تضرب رواية «أصوات» (١٩٧٠) لسليمان فياض مثالاً جيداً لتبيان

---

(١) يوسف الشاروني، العشاق الخمسة، ص ٧٩-٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٠.

التجاور والالتباس السابقين، فلقد صنفت هذه الرواية ضمن دائرة الرواية الحداثية البوليفونية، فهي تقوم في بنائها على تعدد أصوات الرواة، وتستعين سردياً بالتقنيات الحداثية الشائعة، وتندرج، عامةً، في إطار روايات المواجهة بين الشرق والغرب، لكننًا قادرون، كذلك، على إلحاقها بالميتاقص الخفي، الذي سيجرى الحديث عنه في هذا الفصل، عبر إعادة تأويل كلام المأمور آخر الرواية، فهو يعلق، بحنق، على حادثة وفاة «سيمون»؛ زوجة حامد الفرنسية، وإحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية، على أيدي بعض النسوة؛ قريبات الزوج، اللواتي أجرين لها عملية ختان، انتهت بنزيف مميت، يقول : «كان لابد أن أتصرف في الأمر على وجه السرعة، فضيحة ماحدث، وأي فضيحة ؟! لو كان العمدة أمامي لحظة إبلاغه لي بالخبر، بالتليفون، في البيت، لضربته بالنار على الفور كيف يحدث هذا لسيمون المهذبة الحلوة؟ وفي منطقتي أنا ؟ أية بربرية هذه التي أحكمها، وعلي أن أعيش فيها، حتى مع الأجانب يا عالم ؟ ومع النساء ؟ هه ... عصفور من الشرق؟! قنديل أم هاشم ؟ كيف وصلنا إلى الدرك الأسفل ؟ مسكين أنت يا حامد ؟ النداهة نادتك فقطعت بحاراً وبلاداً، لتفقد أعز ماتحرص عليه هنا، في بلدك»[1].

تنم الفقرة السابقة من الرواية، عن معنى مركب، يُعوِّل على مفارقة كلام المأمور لمقاصد المؤلف الضمني، وصدوره عنها في الوقت نفسه، فالرواية تؤكد، في دلالتها الكلية، انضواء سيمون في لواء عقلية استعمارية، لم تغادر

(١) سليمان فياض، أصوات، ضمن مؤلفات سليمان فياض : المجموعة القصصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القسم الثاني، ١٩٩٤، ص ٤٠٥.

الماضي الفرنسي في مصر، ولم تنس ما جرى للويس التاسع، الذي أسر في قرية زوجها؛ الدراويش، وخصاه السجان صبيح، متغافلة «الآلاف السبعة عشر الذين قتلوا بأيدي قومها في هذه المعركة، وفي الدراويش وحدها، وعن النساء اللاتي قُدّت بطونهن لمعرفة ما يحملن من ذكور أو إناث، وعن الدجاج والبط في الدراويش، الذي كان يقتل بدك عصاة في مؤخرته، حتى تخرج من العنق أو الفم، وعن القرى التي أبيدت بأسرها على يد جيش نابليون»[1]. فهي بهذا الإرث العدائي الذي تحمله للقرية، والبلد، والشرق عامة ليست مهذبة أو حلوة، لكن صوت المؤلف الضمني يتطابق مع صوت المأمور في إلحاق الرواية–الحادثة، بتراث روائي نهض –في موضوعاته– على إبراز الصدام الحضاري والثقافي بين الشرق والغرب، فميتاقص الرواية الحيي، ينطلق من وعي سارد، على درجة عالية من الثقافة، وأقرب –في هذا الموضع– إلى القناع التأليفي، الذي يستتر خلفه المؤلف، وينقل به وعي الرواية بموضوعها، فهي تتمة لجمع غفير من روايات المواجهة بين الشرق والغرب❖، وهو يذكر منها اثنتين شهيرتين هما «عصفور من الشرق» للحكيم و«قنديل أم هاشم» ليحيى حقي. ويتحصل القارئ –المؤوِّل على هذا الفهم، يستطيع إعادة قراءة الرواية، دون تغافل لتاريخها الروائي الخاص، مقوداً إلى تأويل أليغوريتها، واختلافها عن السائد في هذا التاريخ، لأن الغرب فيها هو القادم إلى الشرق وليس العكس.

---

(١) سليمان فياض، أصوات، ص ٣٧٨.

❖ من الروايات الأخرى التي تناولت هذا الموضوع: «الحي اللاتيني» لسهيل إدريس، و«موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح، و«الساخن والبارد» لفتحي غانم وغيرها.

* * *

إن البحث عن خصوصية لرواية الميتاقص العربية، لا يتأتى إلا باستحضار أولي للأشكال، والثيمات الأكثر حضوراً في الميتاقص العالمي، والاستناد إليها في استكناه تلك الخصوصية المتوخاة أو المفترضة، وهذا ما ستدأب عليه الشواهد التطبيقية اللاحقة، غير أن الملاحظة المبدئية على رواية الميتاقص العربية، ارتباطها الوثيق بواقعها اليومي، واستثمار نظرة الرواية الواقعية إلى واقعها، في التساؤل حول إمكانية التعبير عن الواقع، ويشفع هذا التساؤل -عادة- بهجاء لوثوقية التعبيرات السابقة، ويندر أن نرى في الرواية الميتاقصية العربية اختلاقاً مكتملاً لعالم متخيل أجنبي، كما هي الحال في روايات الخيال العلمي التي تمد بعض كتاب الميتاقص، عالمياً، باستثمارات ميتاقصية. وإن وجد هذا العالم، فإن دلالاته العامة تظل أسيرة الواقع العربي الاجتماعي والسياسي، أي أن الرواية الميتاقصية العربية، لاتملك ترف نظيرتها العالمية، أو لنقل الغربية في هذا المقام، لاستيلاد عوالم ذهنية بحتة، بل لقد اتهمت بعض الروايات الميتاقصية العربية بالمباشرة، والانفعالية في تعبيرها عن الأحداث السياسية الساخنة، كما نلحظ ذلك لدى الحديث عن روايات «يوسف القعيد»، لاسيما في «يحدث في مصر الآن» (١٩٧٧)، التي يتحدث القعيد، مقدماً لطبعتها الرابعة (١٩٨٦)، عن سؤال التزمين في عنوانها، فالآن العائدة على حدث سياسي ينتمي إلى عام ١٩٧٤، لا تعترف بجريان الزمن، وتغير أحوال مصر السياسية والاجتماعية، فيجيب القعيد : «لو أن ظروف الأوطان تتغير بالأحلام، فلا أعتقد أن هناك لجيلي أكثر من أن يصبح، فيجد أن هذه الرواية (غدت) ماضياً لا وجود له ... اكتشفت أن آن ٧٤ هو نفسه آن

١٩٨٦، وأن العصر الأمريكي ممتد، والعرض المسرحي الأمريكي مستمر على بر مصر»، ويقول علي الراعي في تقديمه الرواية أيضاً : «إن (يحدث في مصر الآن) هجائية سياسية ممتازة، تنبع من القرية المصرية موضوعاً، وشكلاً، وتثبت أن الرواية السياسية تستطيع أن تكون ضاحكة حيناً، ساخرة حيناً، دون أن تفقد شيئاً من جديتها»(١).

ولا تنجو الروايات الميتاقصية العربية، الأكثر تشدداً في التوجه نحو تخوم «الرواية-الضد»، من سلطة العالم الخارجي عليها، على الرغم من نفيها للحبكة التقليدية، ومحاولتها إلغاء المرجعية المباشرة إلى الواقع، ويمكن أن نضرب بما يكتبه أحمد المديني من روايات، مثلاً لذلك، بدءاً من روايته «زمن بين الولادة والحلم» (١٩٧٦)، وبتوضح أكبر نلمسه في رواية «وردة للوقت المغربي» (١٩٨٢)، وما تلاها من روايات كـ «الجنازة» (١٩٨٧)، و «حكاية وهم مغربية» (١٩٩٢)، وهي تنبع جميعاً من إحساس فادح بأزمات الكتابة، وضوائق التعبير الروائي، وترى في تفكيك كلا الواقعين : «الحقيقي»، و «المتخيل» ضمانة لمراجعة فهمهما، دون تخل، في تشكلاتها النهائية، عن الاحتفاظ «بصوتها الإديولوجي الواضح. إنها لاتنحدر إلى مستوى درجة الصفر في الكتابة لتصبح اللغة فيها محايدة خالية من أي بعد اجتماعي أو عقائدي، ولكنها مع تجاوزها لكل تقنيات الكتابة الروائية الكلاسيكية تحتفظ بالمضمون الاجتماعي بطريقتها الخاصة»(٢).

---

(١) انظر : يوسف القعيد: يحدث في مصر الآن : ضمن الأعمال الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس، ط٥، ١٩٩٥، ص ٥-١٣.

(٢) حميد الحمداني، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي : دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ص ٤٠٩.

ولقد حدّت الرواية الميتاقصية -عامة- من فصاميّة الروائي العربي الحديث عندما حولتها إلى موضوع للكتابة، فساعدته على التخلي، ولو جزئياً، عن فكرة التجاوز أو القطيعة في تعامله مع التراث الروائي السابق، التي طغت عليه، فأضحت شرطاً للكتابة، دون امتثال لقراءاته الأولى، العائدة به إلى كلاسيكيات فنه الكتابي وهذا ما تَحلّهُ رواية «ميتاقص كتابة التاريخ»، التي لاتعبر الروايات التاريخية التقليدية عنها، كما يتصورها «لوكاتش» Lukacs[1]، ولا تعبر عنها -بالضرورة- كل الروايات، التي عادت إلى السرود التراثية لتنهل منها مادتها أو شكلها. فلا يكفي «ميتاقص كتابة التاريخ» أن يكون اشتغال الميتاقاص على عمله القصي مجاوزاً الحديث عن التاريخ، أو الموروث إلى الحديث بالتاريخ والموروث حسب، إنما ينبغي إظهار وعي بالتاريخ، مغاير لوعي العمل المستلهم، والتعبير عن ذلك صراحة، لذا فإن روايات جمال الغيطاني -مثلاً- بعيدة عن ميتاقص كتابة التاريخ، على الرغم من التباسها الكبير بالموروث السردي العربي، فالغيطاني يصدر عن وعي نوستالجي بالكتابة التي يحاكيها، يقول: «... لقد أسرني ابن إياس (في كتابه بدائع الزهور في وقائع

---

(١) تهدف الرواية التاريخية لديه إلى تقديم نموذج شامل لمجتمع يخضع إلى تغير تاريخي، متجنبة تذكير القارىء بكونها صورة من صور تشكل التاريخ نصياً، وهي لاتؤكد المفارقة التاريخية، التي تبنى عليها رواية «ميتاقص كتابة التاريخ»، لمزيد من التفصيل انظر:

- Raymond A. Mazurek, Metafiction, the Historical Novel and Coover's The Public Burning, in Metafiction, Mark Currie (ed.), p.p. 195-196.

الدهور)، ولو كنت قد عشت في زمنه لكتبت ما كتب»[1] ونتبين -كذلك- وعي المطابقة التاريخي بين ماحدث، وما يحدث، بالاستناد إلى مفهومه للزمن، فهو لايرى في تعاقبه الدائري إلا التشابه والتكرار، يقول : «أنا أتخيل أن هناك تشابهاً في المشاعر الإنسانية، وهذا ما يوحد بين عصر وآخر، يعني أن ضربة العصا مثلاً أثناء التعذيب التي كانت تنزل على جسد في العصر المملوكي، تؤلم بنفس القدر الذي تؤلم به الآن، وربما كان ذلك في خلفيتي عندما كتبت رواية (الزيني بركات) ... والرواية تدين القهر خارج الزمن، أي دون أن يكون محدّداً بفترة قديمة أو معاصرة»[2].

أما كتاب «ميتاقص كتابة التاريخ» فيرون في ما يسطرون دحضاً للماضي والحاضر، ويؤمنون بنزعة التأنق التي تميز عصراً عن عصر، ويقرأون الاختلاف في قلب التشابهات التاريخية، ويسعون إلى الفلات من قبضة التاريخ، التي تصور -أحياناً- بالقضاء المبرم الذي لا فلات منه، ومن أدل النماذج على رواية «ميتاقص كتابة التاريخ»، رواية «رحلات الطرشجي الحلوجي» (١٩٩١) لخيري شلبي، التي تصل سارداً معاصراً، يتقنع بلبوس تاريخي مفتضح، بالحقبة الفاطمية في مصر، فينعت السارد نفسه في تصدير الرواية بـ «العبد الفقير إلى ربه تعالى، العالم غير العلاّمة، والحبر غير الفهّامة ابن شلبي الحنفي

---

(١) مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات (ندوة)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢، ص ٢١٣.

(٢) بوراوي عجينة وأحمد الخديري، حوار مع الروائي جمال الغيطاني : كنت أريد أن أكتب شيئاً لم أقرأ مثله، مجلة الحياة الثقافية، تونس، العدد ٥٨، سنة ١٩٩٠. ص ١٠٨.

المصري الطرشجي الحلوجي كفانا الله شر جهله آمين»[1]، ويذكر السارد تلمذته على يد «ابن خلكان» ومنادمته «لابن تغري بردي»، و التقاءه بهما على مائدة إفطار واحدة ضمت «المقريزي والدكتور عبدالرحمن زكي و الدكتور حسن إبراهيم حسن والمهندس حسن فتحي، ونجيب محفوظ، والدكتور حسين فوزي والدكتورة سعاد ماهر وعدد كبير من أصدقاء أعرفهم ويعرفونني، غير أنهم لم يحاولوا النظر إليّ ليروني أجلس في حضرة جوهر الرومي الصقلي، قائد جند المعز في اللحظة التي بدأ فيها العمل في بناء القاهرة»[2]. ويؤدي التجاور بين حالي : المجتمع المصري الفاطمي، كما صوره المؤرخون، والمجتمع المصري المعاصر كما يعيه السارد، الدور الأكبر في خلق تقنيات سردية مضادة أبرزها المفارقة، فالماضي والحاضر يوضعان في مجابهة مستمرة، لاسيما أن السارد يظهر مشاركاً في الحدث التاريخي، ومعلقاً عليه من الخارج (=المعاصر) في الوقت نفسه.

ولا تكتفي رواية «ميتاقص كتابة التاريخ» بإظهار القدرة على نقل الأجواء والشخصيات التاريخية إلى الحاضر، فهي تبعث الحاضر في الماضي، معززة الإحساس بموتيف «الحفلة العابرة للتاريخ» Transhistorical Party، حيث تجتمع الشخصيات المنتمية إلى حقب متباعدة في الزمان والمكان نفسيهما[3]، وهذا ما نراه -أيضاً- في رواية مثل «كوميديا الأشباح» لفاضل العزاوي.

---

(١) خيري شلبي، رحلات الطرشجي الحلوجي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩١، ص ٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٣) - Brain McHale, Postmodernist Fiction, p. 17.

* * *

تستعير بعض الروايات الميتاقصية العربية شكل السيرة الذاتية، مبرزة التقاطعات بين الخاص والعام في حياة مؤلفيها، مما يجعل ساردها ينطلق -أحياناً- من عالمه الخاص إلى آفاق أرحب، كما هي الحال في رواية رشيد الضعيف «ليرننغ إنغلش» (١٩٩٨)، التي تستهل بمقتل الأب لأسباب ثأرية، أو أن السارد لايرى العالم إلا عبر تشكلات «أناه» الخاصة التي يستذكر، عبرها، مراحل حياته، فتغدو التذكرة مدعاة للنيل من طهرانيتها وسذاجتها السابقتين، وكسراً لتلقيها الرومانتيكي، مثلما نلمس ذلك في ثلاثية إدوار الخراط «رقرقة الأحلام الملحية، وأبنية متطايرة، وحريق الأخيلة» (١٩٩٤-١٩٩٧-١٩٩٤)، ففي رقرقة الأحلام الملحية تجتمع أوراق مذكرات السارد *الفتيٍّ*، ورسائله إلى أصدقائه، وردودهم عليه، مع تعليقات وتوضيحات تتخلل تلك الأوراق والرسائل، محيلة على مرحلة كتابة متأخرة، يفصلها عن الأربعينيات التي تُستدعى أجواؤها، نصف قرن تقريباً.

وتظهر الجوانب الميتاقصية واضحة في تلك التعليقات، والتأملات، والاستدراكات التي تأتي -عادة- على شكل مناجاة، أو حوار يوجهه السارد إلى ذاته الأخرى، نقرأ : «هذا إذن. يا لأوهام الصبا، كم هي حارة، كاوية، وغريرة. مازالت محرقة حتى الآن، قلت لكاتب هذه الحكاية، وهذا الخطاب : لماذا القسوة على نفسك، والسخرية بها، وعلى من كنت تحب، على من تحب، ماتزال؟ ألم تتعلم -بعد- أن تتسامح مع نفسك؟ وأن تقبل الآخرين - وخاصة من تحب- على علاتهم؟ فقال : تعلمت ربما، وقال : لكني في قرارة نفسي، هل

قبلت؟»[1].

أما رضوى عاشور، فإنها تعرض علينا في رواية «أطياف» (١٩٩٩) الذات، وصورتها، التي تتمرأى في سيرة حياة متخيلة للشخصية الرئيسة، «شجر»، أستاذة التاريخ بجامعة «عين شمس»، لترصد -عبرها- تاريخاً مصرياً وعربياً طويلاً بدءاً من نكبة فلسطين، مروراً بمذبحة دير ياسين والعدوان على مصر عام ١٩٥٦، واعتقالات الشيوعيين في مصر الناصرية سنة ١٩٥٩، حتى حرب الخليج. ويتوازى هذا التاريخ، مع إيراد سيرة حياتي الساردة وشجر، بتركيزٍ على جانبها الأكاديمي بصورة أساس. وتتوضح علاقة الأولى بالثانية، قصيًاً، عندما تعلن الرواية عن الخلاف الأنطولوجي في ماهية الشخصيتين، التي تنتمي إحداهما إلى العالم الحقيقي، أما الأخرى، فهي من نسج الخيال، نقرأ «... ولكنني وأنا أبحث في دير ياسين للكتابة عن شجر، وكتابها (الأطياف) انتبهت أنني أقوم بنفي ما قمت به وأنا أكتب عن غرناطة❖ »[2]، وتتبدى الصلات بينهما كذلك في قول الساردة: «حين بدأت في كتابة هذا النص، بدا لي منطقياً أن ألتزم بالتسلسل الزمني لحياة شجر المتخيلة، وتفاصيل حياتي كما عشتها، فتسير الحكايتان متوازيتين، بلا تداخل أو خلط، ولكني أنتبه الآن إلى أنني أكتب بمنطق التداعي ... أنتبه -أيضاً- إلى أنني كلما اقتربت من شجر وعرفتها أكثر تشابكت الخيوط».[3]

---

(١) إدوار الخراط، رقرقة الأحلام الملحية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ٤٦.

❖ إشارة إلى الجزء الأول من ثلاثية رضوى الروائية، الذي يحمل الاسم ذاته.

(٢) رضوى عاشور، أطياف، دار الهلال، القاهرة، العدد ٦٠٢، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٢١.

(٣) رضوى عاشور، أطياف، ص ٦٧.

* * *

إن حرص مقدمة هذا الفصل، التي دعوناها مجازفة، على مجافاة البت في تحديد بداية شرعية قاطعة للرواية الميتاقصية العربية، لايلغي إثبات عام ١٩٦٩، عاماً تستهل به تطبيقات هذه الدراسة، فقد نشرت في هذا العام روايتان ميتاقصيتان مبكرتان هما «سداسية الأيام الستة» لإميل حبيبي، و«مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» لفاضل العزاوي، التي نتناولها بالدرس في الفصل الرابع، ويأتي عقد السبعينيات، لاسيما سنواته الخمس الأخيرة، بنماذج أكثر وضوحاً لهذا التيار من الكتابة، وسنلمسه في الثمانينيات أكثر تنوعاً وغزارة، وممتداً إلى التسعينيات على الوتيرة ذاتها، وتحاول التطبيقات اللاحقة بيان المنحى العام للروايات الميتاقصية، التي تصنف وفق موضوعات أو تأطيرات وأشكال درج كتاب الميتاقص على استعمالها، وما زالت أعمالهم عامة.

٢- الميتاقص الخفي :

لا تبدي الروايات الميتاقصية الدرجة ذاتها من الوضوح الإحالي، أو المباشرة الكلامية مع القارىء، كما تؤكد «وو»[١]، وهذا ما يسبغ مشروعية على التفريق بين نوعين رئيسين للميتاقص، هما : «الميتاقص الظاهر» Overt Metafiction، وهو الغالب على الروايات المتناولة في هذه الدراسة، و «الميتاقص الخفي» Covert Metafiction، وفي الروايتين اللاحقتين مثال واضح له.

ومن أبرز الفروقات بين نوعي الميتاقص السابقين، بذل الميتاقص الظاهر حرية مشروطة لقارئه، بإبراز مهمة الأخير المفترضة، التي تجلب الانتباه نحو الطبيعة التخلُّقيَّة للعمل المقروء. أما الميتاقص الخفي، فثمة تواطؤ ضمني بينه، وبين القارىء، فهو يوجه الأخير نحو مهمته المفترضة، دون إشهار، أو مباشرة. وقد دفع ذلك «هتشيون» إلى القول، إنّ الميتاقص الخفي يعبر ضمنيّاً عن «الانعكاس الذاتي» Self-reflection، فهو أحد عناصر البناء الداخلي للنص، ولا يشترط، نتيجة لذلك، أن يتحقق «الوعي الذاتي» Self-conscious لزوماً، بخلاف الميتاقص الظاهر[٢].

وعلى الرغم من طرافة تصور هتشيون، فإن الميتاقص الخفي، غالباً ما يقدم «وعيه الذاتي» بصورة ضمنية كذلك، وتعد «الانعكاسية الذاتية» في روايات

---

(١) - Patricia Waugh, Metafiction, p. 118.

(٢) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 31.

الميتاقص الخفي -عامة- النتيجة الأبرز، لوعي الذات الضمني لدى السارد أو الساردين.

* الرواية التي لم تكتب : الرواية التي كتبت :

يستلزم إيراد رواية إبراهيم أصلان : «مالك الحزين» (١٩٨٣) في مبحث يتناول الرواية الميتاقصية، مسوغات كافية، فلربّما قرَّ في الأذهان، بعد الرواية عن تقنيات كسر الإيهام، مثلما يؤكد محمد بدوي، قائلاً : «ومهما يكن من تعدد المنظورات، وتكثرها، فإن السارد (في مالك الحزين) يتدخل في الحديث بصورة لا تحطم الإيهام بالواقع، ولا تقسر القص على مسارات مضادة لآليات نموه، فنصبح مع منظور إيديولوجي»[1].

إن التعديل الذي تطرحه، معالجتنا لهذه الرواية، سيضيف إلى تصور «بدوي»، أن سارد الرواية يتدخل في الحديث بصورة لاتحطم الإيهام بالواقع ظاهرياً، في حين يؤول تحطيم الإيهام بالواقع فيها، بصورة خفية، إلى تفرس القارىء في الإشارات الكثيرة، التي يبثها أصلان في أرجاء الرواية، ليحيل على عملية الكتابة، لعل أولاها عبارة «پول ڤاليري»، التي جاءت في تصدير أصلان روايته، وتتمثل في قول الأول : «يا ناثانيل، أوصيك بالدقة لا بالوضوح»،[2] الذي يعبر بصدق عن الطريقة التي ينتهجها أصلان في كتابته الروائية عامةً، وفي «مالك الحزين» بصورة أخص، فهو يتوخى -كما سنرى- إرجاء الدلالة، بإنهاك

(١) محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر، ص ١٣٧.

(٢) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص ٧.

مدلولاته إلى حد بعيد، دون أن يسوِّغ أحداثه، أو يحكم على شخصياته مسبقاً، أو يسم أمكنته بميسم الإنجاز. إنه يصف الوجود العاري لعالمه الروائي، قبيل تلويثه بمغزى أو تشميل يعزلنا عنه بداءةً.

ومن هنا تنبع الشاعرية الفائقة التي يبدهنا بها الوصف في الرواية، فأصلان يعود بنا إلى مرحلة ما قبل المعنى، لتدهشنا بساطة أن يكون النهر -مثلاً- مجرى مائياً، قبل خلع الرموز والمجازات عليه، ولا يأبه سارد أصلان -كذلك- إلى تنبيه *القارىء*، أو إرشاده إلى حيثيات موضوعه، فنراه يتحدث عن «قطر الندى» و«فضل الله عثمان»، وهما شارعان في إمبابة باسميهما، دون أن يشير إلى كونهما شارعيْـن[1]، مما يضفي إحساساً بأن وجودهما النصي محايث لوجودهما الحقيقي. وينضاف إلى عبارة ڤاليري السابقة تصدير آخر، يذكر بحكاية مالك الحزين الأسطورية[2]، نقرأ : «لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران، فإذا جفت أو غاضت استولى عليك الأسى، وبقيت

---

(١) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، ص ١٩.

(٢) يبدو اتكاء أصلان على «فريد الدين العطار» واضحاً، في استلهامه حكاية مالك الحزين روائياً، فمالك الحزين يتحدث في «منطق الطير» عن انفطار قلبه «شوقاً إلى الماء، وماذا أفعل إذا ما احتوتني الحسرة؟ وما لم أكن، ويا للعجب من أهل البحر (= النهر عند أصلان)، فإنني أموت صادي الشفتين على شاطيء البحر، ومهما أرغى البحر، وأزبد، فإنني لا أستطيع ارتشاف قطرة منه، أما إذا تناقصت مياه البحر قطرة، فيا لحرقة قلبي غيرة، فكفى أمثالي عشق *البحر* حيث وصل هذا العشق في قلبي مرحلة الاكتفاء...». انظر : فريد الدين العطار، منطق الطير، تر : بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٤، ص ٢٠٥.

صـامـتـاً هكذا أوحـزيناً»[1]، وبالإمكان أن نعـد هـذه الحكاية، حكاية إطار، اسـتـولدت الرواية برمـتـهـا، وخلقت، عـبـر الربط بين أسطورة مـالك الحـزين وشـخـصـية يوسف النجار؛ المثقف المـأزوم في الرواية، شكلاً خاصـاً لطبـيـعـة السارد في الرواية، فجعلته الأقرب إلى يوسف دون الشخصيات الأخرى، إذ إن السارد يقوم بوظيفة توليفية، بين معاينة مالك الحزين؛ الطائر، للوجود والأحداث من حـوله، مـسـتـرشـدين بحكايتـه الإطار، وبين رؤية يوسف لواقـعـه، وعـلاقـتـه بمجتمعه.

وبالإمكان الاستدلال على خصوصية العلاقة بين السارد ويوسف، بتتبع المنظور السـردي في الرواية، فـأصـلان يسـتـعـمل ضـمـيـر المـخـاطب في بعض الجمل الحميمية التي يوجه الحديث فيها إلى يوسف، وتظهر كأنها مناجاة.

وقد يفتح هذا البـاب واسعـاً أمام التـصور الذي ينسب إلى يوسف دوراً تأليفياً ضمنياً، فيغدو، بتفرده عن بقية شخصيات الرواية، ذاتاً وموضـوعـاً، أو مـخـاطِبـاً ومـخـاطَبـاً، لكنَّ بوحـه السـردي يظل منكفـئـاً على ذاته، فـلا يصل إلى مـسـامـع الشـخـصـيـات، ويتـلازم ذلك مـع جـدل الرغـبـة والعـزوف، الذي يسـيـطر على تصرفاته، فـهو يقبع -إجمالاً- في التخوم على مستوى الفعل، باستثناء ما تمتع به ذاكرته، مطلعة القارىء على إحباطات محـاولات قديمـة للتغيـيـر، لاسيما تلك التـي تعود إلـى مشاركـته فـي مظاهـرات الطلبـة عام ١٩٧٢.

ولا تنجع التغيرات الاجتماعية والسياسية التي تدور حوله، وتمسه مسـاً مبـاشراً، في مـفـادرتـه كمونـه، على الرغم من وعيه المـفرط بهـا، وتبشـير نهـاية

---

(١) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، ص ٥.

الرواية بتغير تلك الحال. وما صمت يوسف، وهو أبرز الصفات التي تنعته بها شخصيات الرواية، إلا تعبيراً عن إحساسه الفادح بخطورة ما يجري في المكان (= ميدان الكيت كات في إمبابة)، ومعرفته بالأخطار التي واجهها تاريخياً، بدءاً بمعركة الأهرام، التي وقعت إبان الحملة الفرنسية على مصر سنة ١٧٩٨، حتى أحداث الثامن عشر والتاسع عشر من يناير سنة ١٩٧٧، التي تواكب زمن الرواية الخاص، وتنتهي بانتهائها. وترتبط تلك الأحداث بوقائع سياسية مهمّة في تاريخ ما يسمى بالثورات المضادة، فلقد أطلّت الرواية على يومين يمثلان انتفاضة عفوية لجياع مصر بعد تردي الأوضاع الاقتصادية، وضجر السواد الأعظم من الشعب، بسياسات السادات الخارجية والداخلية، في إطار ما أسماه بـ «سياسة الانفتاح»، التي رفعت الأسعار، وغيرت من طبيعة التركيبة السكانية، فضيّق على طبقة العمال، وأبدى انصياعاً تاماً لسياسة الولايات المتحدة الأمريكية[1].

ومن أبرز ما يميز «مالك الحزين» في تعبيرها عن تلك الأحداث، اكتفاء ساردها برصد ما يجري من أحداث وتحولات، وكأنه يطل عليه، دون أن يملك له دفعاً، وبموضوعية حزينة -إذا جاز لنا القول- تتخلى عن موضوعيتها، حينما يتبادل السارد موقعه مع يوسف آخر الرواية، فنحس بتكسر القشرة الهشة للحياد، التي تخفي تورطاً عاطفياً، جاهد أصلان في صرف الانتباه عنه، ونتعرف إلى ما يحدث داخل الذات المتفاعلة مع عالمها خفية. ويسهم «الإرصاد»

(١) غالي شكري، الثورة المضادة في مصر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٣٢٧.

Mise en ebyme[1]، أيّما إسهام، في إضاءة مكنونات السارد، عبر سرد أصغر يتناول طرفاً من حكاية الرواية التي يحاول يوسف كتابتها، فنطلع على ما يشبه المسوَّدة، التي يُدرج فيها بعض التفاصيل، التي ضرب يوسف صفحاً عن إثباتها، في ما سَطَّر من صفحات، فضلاً عن أجزاء أخرى أثبتها، ولم يتناولها سارد «مالك الحزين» بالتفصيل، نقرأ «وفكر (يوسف) في روايته التي أراد أن يكتبها، والأوراق التي سجلها، وقال رغم الأعوام وسكرك ما زلت تذكر كل شيء، لأنك كتبته عشرات المرات، دون أن تعرف ماذا تفعل بعد ذلك... ما الذي جعلك تحب كتابة هذه الأشياء، التي لاتذكرها الآن إلا لأنك كتبتها، ولم تكتب عن الأشياء الأخرى... كتبت أشياء ولم تكتب أشياء»[2]، وتبدو المفارقة جلية عندما تصلنا «مالك الحزين» بما أغفلته أوراق يوسف الروائية، عبر مناجاته نفسه، فيغدو غير المكتوب في رواية يوسف، مكتوباً في «مالك الحزين».

ومن التقاطعات، التي نستطيع تبيُّنها، بين الروايتين، ابتداؤهما بالحديث عن المطر، غير أن الفارق بين البدايتين أن سقوط المطر متحقق في رواية

---

(١) ليس لهذا المصطلح الفرنسي مقابل مرضٍ بالعربية، لكننا تابعنا «صياح الجهيم» في ترجمته إياه، ضمن كتاب قضايا الرواية الحديثة، لجان ريكاردو، كما أن ليندا هتشيون تعلن عن عدم عثورها على مقابل له بالإنجليزية، وهو يعني تعيُّن وجود سردين يصعب الفصل بينهما، غالباً، ويقوم السرد الأصغر -عادةً- بتكثيف السرد الأكبر الذي يحتويه، أو يتمرأى فيه، ليغدو امتداداً أليغورياً له، لمزيد من التفصيل انظر : جان ريكاردو : قضايا الرواية الحديثة، تر : صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٧، ص ٢٦١، وكذا :

- Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, pp. 53-54.

(٢) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، ص ٥٧.

يوسف، نقرأ: «لقد كانت تمطر، لأنك بدأتها بالحديث عن المطر»[1]. أما «مالك الحزين» فتبدأ بـ «كانت بالأمس قد أمطرت، مطراً كثيراً، ابتلت منه حتى عتبات البيوت، في الحواري الضيقة. أما اليوم، فإنها كفت»[2]، أي أن الرواية الكبرى أتت بعد انقطاع المطر، الذي يشير، كنائياً، إلى نضوب الكتابة لدى يوسف أول الرواية، لاسيما أن أصلان يربط بخفاء بين الكتابة وسقوط المطر في مواضع أخرى من الرواية، مثل «بدأت تمطر، راحت القطرات الأولى تحدث صوتاً على رقعة ورق، ملقاة أسفل الرصيف»[3]، وكأن احتشاد الكتابة وتجمع المطر، وتفريغ الأول، وانهمال الثاني، فعلان متلازمان لا يظهران إلا بآثارهما الناتجة على الورق، بالتفات إلى بطء بداية الحدثين وشحها، وسرعة مابعدها، وغزارته.

وينثر أصلان في ثنايا رسمه لشخصية يوسف جملة من الأفكار التي يعتنقها الأخير، وتمثل مجتمعة، ما يمكن تسميته بإيديولوجية السارد في الرواية. فيوسف لايستعمل الخيط البلاستيك في الصيد، على الرغم من متانته، لأن هذا النوع من الخيوط «لايكون حساساً في نقل حركة السمكة إلى الغمازة» [4] مستبدلاً إياه بخيط الحرير، لإرضاء توقه الأصيل إلى إلغاء الحواجز أو المسافة بينه وبين عالمه، ولا يتحقق ذلك إلا في «لحظة تتوحد فيها النقرة وقطعة الفلين

---

(١) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، ص ٥٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ٩٩.

وعيناك ويدك»[1]، ولأن لحظة كتلك نادرة الحدوث، تصبح عملية الكتابة شاقة على السارد، ومستحيلة لدى يوسف، وممتدة إلى تسع سنوات عند أصلان، الذي يؤرخ لروايته بدءاً من ديسمبر سنة ١٩٧٢ وانتهاء بإبريل سنة ١٩٨١[2].

وتأتي التماعات الذاكرة لتفاقم من خيبات يوسف وحسرته على زمن سابق، كان يقبض فيه على لحظات الإبداع، نقرأ : «وتمنى أن يكتب كل شيء. نعم لماذا لا تكتب، وتقول؟ لأنك لم تعد أنت؟ ولأن النهر لم يعد هو النهر؟ وشعر بالحزن، وهو يقول نعم. لأنك لم تعد أنت»[3]. ويتساوق عزوف يوسف عن الكتابة مع اغترابه عن أهل الحارة، باستثناء نادر، كصداقته للعم عمران، الذي ينتمي إلى جيل سابق من المثقفين، وكذا فإنه يخفق في إقامة علاقة جنسية مع فاطمة دون أسباب واضحة، «وعندما يتحدث (= الأمير عوض الله) معه يصغي إليه باهتمام، بحيث يظل يتكلم حتى يلاحظ أن عينيه لا تريانه جيداً، بل هي لا تريانه على الإطلاق»[4]. وإن دل ذلك، فإنه يدل على انعزالية مزدوجة، كرستها الطروحات النخبوية في مجتمع المثقفين، الذي يؤمه يوسف، لكنه يربأ بنفسه عن رطانته، التي يتعايش بها المثقفون مع الأوضاع الراهنة، بتطامن مع التحولات الحادة التي تسوق مصر، جاعلة منها «مجتمع خدمات بناسها، وطوبها،

---

(١) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، ص ١٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٤) المصدر نفسه، ص ٤٦.

وشجرها للقادرين والطامعين من كل مكان»[1]. وما أحداث يناير ١٩٧٧ التي جرح فيها يوسف إلا مؤشر على صدمة الوعي التي انتابته، فأعادت له الأمل في إمكانية التغيير، فلقد عاين عن قرب كيف تعامل مجتمع الحارة وناسها البسطاء، مع ذلك الحدث، فعادت إليه رغبة الكتابة، والتحم بوعي المؤلف الضمني، فأصبحت الرواية التي تمنى يوسف النجار كتابتها أو إتمامها، الرواية التي كتبها أصلان فعلاً، أو شبيهة بها، نقرأ : «وتمنى (=يوسف) أن يكتب كل شيء يكتب كتاباً عن النهر، والأولاد، والغاضبين وهم يأخذون بثأرهم من فاترينات العرض وأشجار الطريق وإعلانات البضائع والأفلام... تكتب أنك مشيت على كسور الزجاج التي غطت شوارع المدينة، وأرصفتها... تكتب عن المقهى وعمران وكل الناس، عن دنيا السهر والدخان وأشجار الليل، والعفاريت الصغيرة؛ شيوخ إمبابة ... والحجرة الأرضية المغلقة، وفاطمة الحلق العطشان لا ترويه جرعاتك الليلية»[2].

** تخفيات ميتاقص كتابة التاريخ :

تنأى رواية «محن الفتى زين شامة» (١٩٩٣) لسالم حميّش، عامةً، عن التصريح بمصادر تخييلها، مخالفة بذل ما استنه حميش في روايته الأولى «مجنون الحكم» (١٩٩٠)، التي زخرت بالتهميشات والنقول، محيلةً على عدد من كتب التراث المؤرخة لدولة الفاطميين في مصر، لاسيما ما أفاض منها في

---

(١) إبراهيم أصلان، مالك الحزين، ص ٦٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١١٢-١١٣.

إيراد أخبار «الحاكم بأمر الله»[1]. فلقد قبعت مصادر الرواية، موضع الدرس، في الظل، ولم تقتصر مرجعياتها على المدونات التاريخية حسب، إنما انفتحت على موروث فكري وقصصي ثري، كي تتيح للإيهام الروائي فرصة أمثل. وبذا تحول حميش، في روايته الثانية، من الإفصاح عن محاكاته مدونات التراث، إلى ما يشبه التخفي بها، عبر الإعلاء من جدل الاستعمال والانتهاك، الذي يميز «ميتاقص كتابة التاريخ»، فهو لا يكتفي بتقديم الماضي في الحاضر، بل إن للحاضر ماضوية، تفرغه من حضوره أحياناً، وتجعله امتداداً ظرفياً لتاريخانية سائدة، تنطلق أساساً من خصوصية جغرافية مغاربية، باتساع نحو دولة الاستبداد العربية، ومثيلاتها في العالم، وهذا ما يجعل حميش ميّالاً إلى الأخذ بالتصور الخلدوني لمنحنى حياة الدولة في إطاريها الزماني والمكاني، ومتبنياً لنموذج الحكم السياسي المتكرر في تاريخ المغرب الوسيط، يقول: «إن تشريح أي حكم سياسي منها، في بلدان المغرب الوسيط يظهر عموماً منطق سببية متشابهة متكررة، وإن اختلف تراتب وتأثير عناصرها»[2].

أما نموذج الحكم الذي تطرحه الرواية، فإنه يستعير آلياته من المنطق السابق، بتغيير طفيف للمسميات الخلدونية، وعنف أكبر في وتيرة التغيير.

ولأن حميش يعرف أن التاريخ لايوجد إلا نصاً، دون أن يلغي ذلك -بالطبع- وجود الماضي، نراه يوجه جل اهتمامه إلى حامل الماضي؛ اللغة،

---

(١) انظر ثبت مصادر آخر الرواية: سالم حميش، مجنون الحكم، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ط١، ١٩٩٠، ص٢٦٧-٢٧٠.

(٢) سالم حميش، الخلدونية في ضوء فلسفة التاريخ، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص ١١٧.

مبرزاً تشكلاتها السلطوية، ومنتهكاً قداستها، ليبيّن أنها لا تخدم، في سياقها التاريخي ذاك، سوى مؤسسات الماضي، فهي تتحول في زمن الرواية من نص لغوي سالف إلى ممارسةٍ راهنةٍ على أرض الواقع.

وليس أدل على ذلك من تفريغ الانقلابات السياسية في مجتمع الرواية لأهدافها الثورية ومضامينها التحولية، وحصرها في تغيرات شكلية، يعبر عنها بالكتاب الكموني، الذي وضعه «اللواء الليث» منقلباً على حكم «الزاوية السلالي»، والكتاب الكاكي، الذي وضعه «الفريق الفهد» منقلباً على اللواء الليث، وممعناً في الاستبداد العسكري، الذي لايرضى باقتراب لون الكتاب الكموني من «لون العسكر المفضل»[1] بل يسعى إلى التطابق التام مع لونه الكاكي.

وباستعراض حميش بعض فحوى الكتابين، يخرج قارىء الرواية، بانطباع عام، يؤكد رفض الشخصية الرئيسة المضطلعة بالسرد؛ زين شامة، زيف العبارات الرنانة، وشموليتها المتوارثة، المحيلة على سرود السلطة الكبرى في التاريخ العربي الإسلامي. فالعنوان الفرعي للجزء الأول من الكتاب الكاكي، المتمثل في «القواعد اللامعة في الحضارة النافعة»[2] ينطوي على رفض مبطن لمحمولات التسمية الكلاسية، التي تبدو كالقدر الذي لامفر منه. أما العنوان الأساسي للجزء الثاني من الكتاب الكاكي، فهو «نحن والله»، جامعاً

---

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ١١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٨.

بين دفتيه، كما يشير السارد : «فلسفة الرئيس في الإنسان والدين والكون»[1]. وتقول القصاصات عنه أنه «ينفع الناس في دينهم ودنياهم، وينقذهم من مهاوي الخبط والشطط والتيهان»[2]، وبذا تترك مقدرات الدولة، ومصيرها، في يد طامح استولى على السلطة غصباً، وكتاب يقارب إلزامه الكتب المقدسة، بل ربما أكثر، لأن العقوبات المعجلة تستنزل على كل من لم يشتر نسخة منه، فهو ليس بالمجان، لأن صلافة المنطق الربحي، الذي يروج له يرى «أن ما يقتنى مجاناً لا تؤخذ قيمته بعين الجد»[3].

إن ما يمكن الخروج به من إيراد حميش حكاية الكتابين - القانونين لا الدستورين، لأن السلطة تنفيذية حسب في هذا النوع من الحكومات الانقلابية، طرح إشكالية أن يفرز الكتاب -القانون واقعه، في حين يجب أن توضع الكتب- الدساتير، والكتب - القوانين انعكاساً لحاجات واقعها الملحة، وأن تعاليم الكتاب الكاكي التي تتصف بديماغوغية طاغية، لاتكرس سوى استتباب الأمن لسلطة المؤلف الحاكم.

وتظهر حياة زين شامة في الرواية، وما يتخللها من محن، بدايةً من السجن، وانتهاءً بالمارستان❖، ترنح شخصيته بين المعنى التراثي للفتوة، التي

---

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، ص ٤٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٩.

❖ المارستـــــان : المشفى/المستشفى، فارسية معربة عن بيمارستان.

يلقبه بها المؤلف، والاستلاب أو الخصاء في زمن آلت زمام الأمور فيه إلى المنقلب الحاكم، وانشق المجتمع إلى موالين مقرّبين، ومعارضين عاجزين، وسوقة من الحمقى، واللصوص، والمتسولين. وتبدو فتوة زين شامة منقوصة، نظراً لاختلاف الزمان، وتعقد الحالة السياسية وتخفّي الأعداء وكثرتهم، فهو يواجه الأخطار دون سند سياسي أو عزوي، باستثناء خاله؛ الفقيه الجعفري، الذي يمكن تصنيفه ضمن طائفة الفقهاء المضطهدين من السلطة، والعاجزين أمامها[1]. ويستدل من لقب الخال صلته النسبية بآل البيت، أو ولاؤه لهم[2]، وهو ما يعزز إقصاء السلطة له، كما أقصي آل البيت، وشيعتهم تاريخياً من الحكم والسياسة.

وتؤدي انشغالات زين شامة الثقافية، وهو جامعي مجاز في الفلسفة، دوراً معيقاً لظهور علامات الفتوة عليه، بصورتها التقليدية، وهو يبدد -كذلك- كثيراً من فتوته في صراعات جانبية، وشجاعات دونكيشوتية، تتسق مع مشاعر الخفة التي يصف بها نفسه بين حين وآخر. كما أن المفارقة في بناء شخصيته، تتبدى واضحة، في غفلته عن إدراك بعض ما يعرض له من أمور، إدراكاً يليق بمستواه الأكاديمي، فوعيه لم يحمه من الوقوع فريسة سهلة لمكائد أعوان السلطة، مثلما نلمس ذلك في الفصل الرابع، المعنون بـ «الفخ». ولا يظهر على زين شامة سيماء التدين، لكنه لا يقف في مواجهة الدين فاحتماؤه بالجوامع «لا

---

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، ص ٢٠٢.

(٢) يضع خاله على أحد جدران حانوته صورة تمثل علي بن أبي طالب يبعج الغول، مما يازر الاستدلال السابق، انظر : المصدر نفسه، ص ٥٦.

للصلاة -كما لايخفى- بل لراحة الذهن والتأمل في حجر الحق»[1]. أي أنه لايرى في الشرع الوسيلة الوحيدة للتواصل مع الخالق. أما الحياة فيميل إلى «اعتبارها قصة نحن عقدها وألغازها، لا حركة لها إلا بنا، ولا حلّ إلا ما نأتيه بأيدينا»[2] مجافياً بذلك الاعتقاد بضرورة تدخل الحلول الغيبية لحل المشكلات الدنيوية.

وعلى الرغم من انكباب زين شامة على قراءة ديوان «ترجمان الأشواق» للشيخ محيي الدين بن عربي، وشغفه به، فإنه يقف ضد التفسير الباطني لأشعاره، لاسيما ما أثبته الشيخ الأكبر ذاته، تأويلاً لما أنشأه، نقرأ: «... وإذا بي أتذكر أني قرأته (= ترجمان الأشواق) سابقاً وحملته، خلافاً لدعاة الكبت أو التعطيل الجنسي، وخلافاً حتى لتفسيرات صاحبه المليئة بالمصانعة والتقية»[3] فهو يراه غزلاً صوفياً حسياً.

ومن يتأمل ما يمكن تسميته بـ«التناقض السعيد» في رسم بعض شخصيات الرواية ومواقفها، ير كذلك تصادياً ظاهراً له في أسلبة السارد لغته الروائية❖ فرقية، مثلاً، التي تحترف البغاء، ويجد زين شامة لديها متنفساً

---

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، ص ٨٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٢٠.

❖ من التعبيرات الدالة على «التناقض السعيد» في لغة الرواية، تلك التي يتجاور فيها الماضي والحاضر، وتملي إحساساً مفارقياً يعكر صفاءهما المفترض، كتعبير «البواليس السريين»، و «سيُّجتُ بها (=الماء) مجالي الحيوي»، و «المرحاض السريالي»، و «فاصل من الجاز، لا ضوضاء فيه ولا لغو»... إلخ.

لمكبوتاته، تنعت بالورع والتقوى، والتفاني في الصلاة، نقرأ : «صرت حين ألتقي برقية، أتحقق من محاسنها الذاتية والخلقية، لاسيما أني بت أجامعها طبيعياً وأستعذب أفكارها في باب الفضيلة والبذل»[١] ولايبدو على زين شامة، المشغول بحب جامح مبرأ من الحسية لزهرة العلا، أيُّ تشوشٍ عاطفي أو مناعة ضد رقية في سياق انشغاله المفرط بزهرة العلا، واكتفائه المفترض بها، وكأنه قد ارتضى تلك القسمة الحادة بين الروحي والجسدي، أو العاطفة والجنس، وربما كانت حكايته مع زهرة العلا أبرز معلم معبر عن «التناقض السعيد» في الرواية، فهي تسمح بتجاور المتخيل السينيمائي والقص، مما يتيح فرصة مثلى كي نطلع عليهما، هذه المرة، دون عناء تأويلي، فنرى الطبيعة المصنعة للشخصيات، عبر خلخلة الإيهام القصصي باجتلاب سياق أجنبي، ينتمي إلى عالم الفن السابع. فمحبوبة زين شامة، زهرة العلا، تكاد تخرج من شريط العرض السينمائي، لشبهها الكبير بالممثلة المصرية «الغنية عن كل تعريف»[٢]. ويطالب السارد قارئيه بتصورها «أيام فتوتها ونضارتها. وتذكروا قدّها الممشوق، ووجهها الفاتن بكل ما في النعت من معنى، تذكروا بريق عينيها المبتسمتين دوماً»[٣]. وتأتي حوارات زهرة العلا جميعاً، من جانبها، بالعامية المصرية، التي تزلزل اللغة الكلاسية الدارجة الاستعمال في جل الرواية، وتجعل من ردود زين شامة

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، ص ١٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٤.

عليها، محاولاً تصنع لهجتها، مبعثاً للضحك لا للتعاطف. ولا يقف انبثاق زهرة العلا من السياق الفيلمي على الحديث بالعامية، فهي تعقد بين زين شامة «وعزت العلايلي» شبهاً، وتتحدث عن الأول بلغة، تتقاطع دلالاتها مع تعريف الرواية به في صفحاتها الأولى، فتصفه بـ «سيد الرجالة»[1]، وهي لم تره إلا للمرة الأولى. ويلغي حميش الأطوار المفترضة لتمتن عرى الحب بين زين شامة وزهرة العلا، عبر ابتسار ميلودرامي يوقعه في غرامها من النظرة الأولى، وتأتي تفاصيل حكايته معها لاحقاً، لتشيد قصاً پارودي الملامح، يحاكي قصص الحب العذري التراثية، ليطيح بمسلماتها، فشروط عذرية العلاقة، في حالته منقوصة، لأن زين شامة يرى العفة والإخلاص بمنظاره الخاص. كذا يظهر شاكاً في مقدرته على الاكتفاء بمحبوبته وحدها، وتحول الظروف الخارجية، لا وازعه العذري، دون تحقق الوصال، ويساهم في إبراز علائق الحكاية بالتراث العذري اضطلاع زوج الأم؛ الزبدي بدور الرقيب، في حين يتبادل الأحمدي؛ صديق زين شامة دوريْ العاذل والمعين، بتطور الأحداث، أما رقية والقطة البيضاء، فيمثل فيهما دور رسول الحب، بين المحب ومحبوبته، ويبدي زين شامة؛ السارد وعياً بانتماء حكايته إلى أدبيات الغزل العذري، عندما يتحدث عن قراءاته، يقول: «أما الكتاب الذي تناولته، وكان من الرف السفلي، ففي تاريخ الأدب الجاهلي، وأخذت غريزياً أنتقي وأقرأ شعراء الغزل العذري -كان الله في عونهم- وكذلك شعراء الغزل الحضري- سامحهم الله وغفر لهم- ... وفيما أنا أخلص إلى دعوة ربي أن يهبني امرأة من دون شقاوة وعذاب، وأن يمدني

---

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، ص ٩٦.

بالقدرة على توحيدها، وعدم الإشراك بها، فإذا بي شاخص أمام الوجه المفدى، وجه زهرة العلا...»[1]. ويرى زين شامة إمكانية للتعلل «بطلب الحطب على طريقة قيس...»[2] إن فاجأه زوج أمها دالفاً إلى محل سكناها، وهذا ما يسهل من مهمة الزبدي، الذي يعمل في شرطة الظل (= الشرطة السرية) مخبراً، ويناصبه العداء، فما كان من الأخير إلا أن وشى به، فوقع في قبضة الجهاز الأمني.

ولنلحظ انتماء الزبدي، الذي تصفه الرواية بأقذع الصفات إلى مجتمع العداء الذكوري، الذي يضم، كذلك، الضابط حمدان؛ زميل الدراسة، والقيم على السجن، والطبيب النفسوي الملقب بالقهرمان، ويقابله مجتمع الألفة الأمومي، الذي يعتلي سدته شقيق الأم الفقيه الجعفري، ويتوثق حبل الرابطة القرابية بين زين شامة وخاله في مجابهة كبت اجتماعي وقهر سياسي، فتغدو الخؤولة ملاذاً باستعادتها أمومة مفقودة، وبتخلصها من آثار أبوّة بغيضة، وقد يبدو هذا جرياً وراء ما يسمى في الأنثروبولوجيا التقليدية بـ «مشكلة الخال»، التي يستدرك «كلود ليڤي شتراوس» على أصحابها كثيراً من تصوراتهم، ويرى ضرورة معالجتها ضمن بنية نظام قرابي بسيط[3]. وما يهمنا من «مشكلة الخال»، ذلك التأكيد المتواتر على هامش الحرية الرحب، الذي يهبه الفقيه الجعفري لابن أخته، وابتعاد الخال عن ممارسة كل ما من شأنه أن يذكر بالسلطة الأبوية، أو

---

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، ص ١٠٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٢.

(٣) لمزيد من التفصيل، انظر: كلود ليڤي ستراوس، الإناسة البنيانية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥، ص ٥٤-٦٧.

يعززها، والرواية تمتلىء بعبارات على شاكلة: «أبدى خالي إشارة للتأكيد على حريتي»[1] و«لم يحاججني خالي في هذا، بل ترك لي حرية أن أفعل ما أريد».[2] ويبادل زين شامة خاله الود، فلا يناديه إلا بـ«يا حبيبي»، وتنتابه الهواجس والمخاوف «وكلها تدور حول احتمال موت خالي، أي ذهاب آخر رائحة تربطني بأمي»[3]، فتحزب زين شامة، كما يظهره حميش، قرابي، يضرب بجذوره -فكرياً- إلى مرحلة المجتمع الأمومي القديم، وليس سياسياً أو عقدياً في أساسه؛ على خلاف خاله فهو المرشد الروحي لجماعة الرافعية، وهي جماعة إسلامية طامحة بالتغيير. ولأن الرواية تظهر زين شامة -دوماً- في صورة المرتاب من تكرار التحقيق معه بفتح ملف جريمة القتل، التي اعترف لصديقه الأحمدي أنه قام بها انتقاماً لأمه، فإنه يلجأ إلى حيلة التحامق، التي يظن أنها ستدرأ عنه شرور السلطة، مستغلاً موقف التسامح تجاه المجنون، وهامش الحرية الذي منحه إياه، موروث السلطة العربية الإسلامية[4]، أي أنه يظن نفسه في هذه الحال قادراً على انتقاد السلطة، والفلات من آلة البطش في الوقت نفسه، فقد مثل «صوت الجنون حالة اختراقية-نقدية للستار التهديدي التحريمي،

---

(١) سالم حميش، محن الفتن زين شامة، ص ٣٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٣.

(٤) لمزيد من التفصيل، انظر: محمد حيان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، دار رياض الريس، لندن-قبرص، ط١، ١٩٩٣، ص ٩٧-٩٨.

الذي أقيم بين الوعي النقدي الشعبي، وبين السلطة برمزها الأرأس، الخليفة، ومن هنا تأتي الأهمية الاجتماعية والسياسية والثقافية لمنطوق هذا الصوت في إطار نقد الخلافة»[1] غير أن الأمور تسير عكس ما يشتهي زين شامة، فالسلطة تشهر في وجهه سلاحه هو، فيستفيق، بعيد مكيدة الزبدي، في جناح الخطرين من المارستان، ويكتشف أن الأخير ساحة لاحتجاز كل أطياف المعارضة من الخطرين على الدولة، لا المجتمع، بتشابه مع «المستشفى العام» Hopital General، الذي أنشيء في باريس، منتصف القرن السابع عشر، مبتعداً كل البعد، مثلما يؤكد ميشيل فوكو، عن كونه مؤسسة طبية، ومقترباً من بناء شبه قضائي، أو كيان إداري تنفيذي، يقوم، فضلاً عن السلطات المقننة، بالبت قضائياً، وتنفيذ الأحكام[2] وبخروج زين شامة عن شرط «العقل» في دولة الاستبداد، متمثلاً في السمع والطاعة لولي الأمر، فإنه يصنف تلقائياً في خانة الجنون، لأن دولة كتلك لاتقبل أية معرفية مغايرة. لما تعده صحة عقلية، وها هو ذا زين شامة يجأر بشكواه للحارس معبراً عن ذلك :

«- سيدي لا تحاول إخراج عقلي عن موضعه. أطلب فقط مقابلة المدير لإقناعه أني لست مجنوناً، فيطلق سراحي، أو يقدمني للعدالة ... اذهب إليه أرجوك، وقل له بأني أدعي سلامة عقلي إلى أن يثبت العكس.

---

(١) محمد حيان السمان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، ص ٩٢.

(٢) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Michel Foucault, The Foucault Reader, (ed.) Paul Rabinow, Pengain Books : London, 1984, pp. 124-126.

- العكس ؟ إنه بالحجة ثابت والبرهان، وإلا فلماذا أتوا بك إلى هنا ؟ هل يتصور عاقل أن مصالح الدولة كلها اجتمعت في حقك على الضلالة، فظلمتك وتعدت عليك ! خير لك إذاً أن تسكت حول هذا الأمر، كي لا تعقد حالتك أكثر».[1].

وعلى زين شامة أن يثبت جنونه/ رضوخه، لسلطة المارستان، كي ينظر في حالته، فرفض الجنون/الرضوخ، يعني خطورة حالته واستعصاءها، وعليه إن أراد تجاوز ذلك، أن يستمع لنصيحة الممرض «ديدان»، الذي أوصاه قائلاً : «تهور يا أخي، واركب رأسك، ثم تطنبل وتحامق ... تظاهر بقدر ذكي من المس، فتعفى من كل حساب ونقد، ومن كل إنفاق أو مُكس»[2]. أما التأويل النفسي، فإنه يكمل مصادرة «عقل» زين شامة، عندما يظن القهرمان، والنفسوي من قبل، أنهما قادران على إنتاج حقيقة المرض، الذي عانى منه زين شامة كما يزعمان، ومطابقتها مع السلطة الطبية–السياسية[3]. فيوسم زين شامة بالفصام، أو «الشكيزفرينيا»، و«القراطوفوبيا» أو رهاب الدولة، و«السادوقراطية» أو السادية الموجهة ضد الحكم. وشماعة «فرويد» جاهزة، دوماً، لتعلق عليها كل «شذوذات» زين شامة، وهي تلخص في العلاقة بالأم.

---

(١) سالم حميش، محن الفتى زين شامة، ص ٢٣٢–٢٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٣٩–٢٤٠.

(٣) لمزيد من التفصيل، انظر : ميشيل فوكو، دروس ميشيل فوكو، تر : محمد ميلاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص ٣٦ وما بعدها.

يسعى حميش -إذاً- إلى تقديم تأويل الشخصية الرئيسة، وإساءة هذا التأويل، جنباً إلى جنب، بضمير المتكلم الذي يجعل «من زين شامة نفسه، ممثلاً إشارياً إلى درجة تتحول معها الرواية ... إلى نص سردي واصف (ميتا-نص) لحياة زين شامة، التي تتخذ أحياناً شكل يوميات أو مذكرات ... مع التنبيه إلى أن ضمير المتكلم الإشاري، لايمتلك من وظيفة، إلا تنويت إحالته Subjectiver son référent على مستوى متخيل العالم الروائي لاغير»[1].

ولا يطلق سراح زين شامة من المارستان إلا بانقلاب وهمي، مدبر من النظام، يستعمل جماعة الرافعية غطاء، ليتخلص من كل المعارضين، وتأتي نهاية الرواية لتصل بدايتها، فمشهد انتقام زين شامة من الزبدي برمحه، بعد أن أخبره بزواج زهرة، وعاجله بطعنات سكين في ساقيه، شبيه بانتقام الأول من «علاّل الرمحي»؛ الضابط الرفيع الدرجة، لأنه طمع في أمه، مما يعني عجز الرمح؛ البديل القضيبي رمزياً، لزين شامة، عن اختراق حالة الإقصاء الدائمة المفروضة عليه، التي تعزز عزلته بعد موت الخال، وغياب الصديق الأحمدي، وزواج المحبوبة زهرة العلا، وتجهز على معقل فتوته الأخير.

---

(١) الطائع الحداوي، تكون النص السردي في محن الفتى زين شامة، مجلة الآداب، بيروت، العدد (١)، (٢)، كانون الثاني وشباط، ١٩٩٥، ص ١٤٥.

٣- پاروديا الرواية الميتاقصية :

تُكرّسُ بعض الروايات الميتاقصية للحديث عن ماضي النوع الروائي، عبر محاكاة الأشكال الروائية القارّة، انطلاقاً من فهم مفاده «أن القص -بأشكاله كافةً- نوع من پاروديا Parody الحياة، بغض النظر عن مدى التشابه المزعوم بين (المحاكي والمحاكى)»[1]. وما ينبغي لقص يعي ذاته، وموروثه النوعي أن يتجاوز مفهومي الأصالة، والمصداقية المتزمتين، فيقدم بديلاً مناسباً، يتوامم مع حس الإنهاك الذي يسيطر على حس الكتابة الميتاقصية.

وهذا ما تقوم به الپاروديا الميتاقصية، فهي تتخذ من العمل القصي المحاكي، قاعدة لانطلاق تخييلها، وينصب اهتمامها على مضاهاة شكله أو أسلوبه، غير أنها تستبدل موضوعه، ورسالته الأدبية، بآخرَيْن أجنبيين، يحققان غايتها الخاصة. فالپاروديا الميتاقصية تعني، بالضرورة، انزياحاً عن قواعد كتابة معينة، وحفاظاً عليها في الوقت نفسه، ذلك لأن العمل المحاكى يقبع في خلفية مشهد العمل المحاكي.

وما يميز الپاروديا الميتاقصية عن مثيلتها القصية، تصريح الأولى عن صنيعها الپارودي، وميلها إلى السخرية والهجاء، وهما أمران غير ملزمين لتحقق الپاروديا.

---

(١) - Linda Hutcheon, Narcissistic Narrative, p. 49.

تهدف الپاروديا الميتاقصية إلى الكشف عن زيف التعبير القصي المحاكى، لاسيما إذا كان الأخير متسيداً الخطاب الروائي في مدة، أو مُدَد تاريخية محددة، وهي تمثل اختباراً للمواضعات المهيمنة على ذلك التعبير القصي، وقدرتها على الصمود أمام المتغيرات الفكرية والتعبيرية الجديدة، فضلاً عن كسرها جماليات التلقي القديمة للعمل المحاكى، لاسيما حينما تضع قارئها موضع الحائر، بين قناعته السابقة عن العمل المحاكى، وتقويض الكاتب الحالي لها على الأغلب.

وعلى الرغم من الإيحاء بهدم العمل المحاكى في پاروديا الرواية الميتاقصية، فإنها تظل تسعى إلى نفي تعلقها في الهواء، مشيعة وعياً متفوقاً بتاريخها الروائي، ومبرهنة أنها ما كانت لتوجد دونه.

* التباين الفريد بين كنديد وسعيد :

تطلعنا رواية إميل حبيبي : «الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل» (١٩٧٤)، باقتدار، على كيفية الربط بين الرواية الميتاقصية، وتاريخ الكتابة القصية، پاروديا، فهي تتوكأ على تراث سردي واسع الطيف، لا يستولي عليه نوع أدبي حسب، إنما يتوافر فيه عدد من الأنواع السردية الرئيسة والفرعية، كحكايات ألف ليلة وليلة، وأدب الرسائل، و المقامات، وروايات الكدية Picaresque Novels، وغيرها . غير أننا نقتصر -هنا- على بحث استحضار «حبيبي» رواية فولتير الشهيرة : «كنديد أو التفاؤل» (١٧٥٩)، التي تلقي بظلال وارفة على «الوقائع»، ويساعد استحضارها الصريح على تحرير رواية حبيبي من

«قلق التـأثيـر» Anxiety of Influence [1]، إن التلقي الأولي لـ «الوقـائع»، يوجه الانتباه نحو العنونة المشتملة على اسم الشخصية الرئيسة في الرواية؛ سعيد، ولقبها أو اسم عائلتها؛ المتشائل، الدالين، منذ الوهلة الأولى، على جذرية العلاقة بين الروايتين، فنحن نعلم أن «كنديد» اسم لشخصية ڤولتير الرئيسة، ومعناه «سليم الطوية»، والتـفـاؤل، في عنونة ڤولتير روايته، صـفـة غالبـة على شخصيته الرئيسة، بأثر من أستاذها «پنغلوس»؛ معلم الميتافيزيقا واللاهوت، «الليبنتزي» النزعة. أما سعيد فيلازمه اسم ثان (= أبو النحس)، أو كنيةً ربما، يتضاد -بصورة صارخة- مع ما يحمله اسمه من معنى. ويأتي اللقب المنحوت من التفاؤل والتشاؤم، ليعمق «لا أدرية» المُسمّى، وضياعه بين سعد ونحس، وقسمة مشاعره بين تفاؤل وتشاؤم، لتعميق الإحساس بفداحة ما يعتوره، داخلياً، من أزمات.

وإذا كانت رواية ڤولتير، قد قدمت، عبر شخصية كنديد، پاروديا لفكرة

---

(١) يعود الفضل في بلورة هذا المصطلح إلى الناقد الأمريكي «هارولد بلوم»، الذي أفاد من مدرسة التحليل النفسي في الربط بين علاقة الشاعر أو الأديب -عامة- بمن سبقه من أبناء و «عقدة أوديب»، التي تستوجب قتل الأب، على الرغم من محبته. ويبدأ قتل الأديب لمن سبقه، بإساءة قراءته وتشويهه لتنتفي، من بعد، مظاهر القلق، التي يتسبب فيها تأخره زمنياً، لمزيد من التفصيل انظـــــر :

- Harold Bloom, the Anxiety of Influence : A Theory of Poetry, Oxford University Press : New York, 1973.

الإيمان المطلق بالتفاؤل، وخيرية العالم «الذي هو أحسن مايمكن من العوالم»[1] جرياً وراء آراء «ليبنتز» في الوجود، فإن «الوقائع» قد قدمت پاروديا مضاعفة، لم تحلْ فيها تشاؤمية سعيد أو تفاؤليته دون أن يلحق الضرر به، ولم تغلب إحدى الصفتين عليه، فتعد مذهباً له، ولم تكشف صيرورة الأحداث عن «رواية تعلم» Bildungsroman تقليدية، نظراً لأسبقية وعي السارد.

إن تجذر التباين بين الطبيعتين التكوينيتين لكنديد وسعيد، يأتي في «الوقائع» موهماً بالاتساق في إطار «الشبه الفريد بين كنديد وسعيد»[2]، فالاثنان من أصل وضيع، أو غير شرعي وهما يتعرضان لإنكار مجتمعي، واضطهاد سلطوي، يتلازمان مع تداعي عالم الاستقرار الوادع، ونشوء عالم نقيض من الكوارث والحروب. فكنديد يؤخذ عنوة ليشارك في صراع لاشأن له به بين البلغار أو البروسيين، والآبار أو الفرنسيين❖. وما إن وطأ كنديد وأستاذه

---

(١) ڤولتير، كنديد أو التفاؤل، تر: عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٥٥، ص ٢٢ (وهي الترجمة ذاتها التي عاد إليها حبيبي).

(٢) وهو عنوان الفصل الثاني من كتاب «الوقائع» الثاني: «باقية»، وفيه يصرح بالعلائق المرجعية، التي تصل رواية حبيبي برواية ڤولتير، انظر: إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، الأعمال الأدبية الكاملة، (أشرف عليها): سلام إميل حبيبي، الناصرة، ط١، ١٩٩٧، ص ٢٥٣ وما بعدها.

❖ المقصود حرب السنين السبع، التي نشبت سنة ١٧٥٦.

بنغلوس «مدينة أشبونة (= لشبونة) ... حتى شعروا بزلزلة»[1]، إشارة إلى زلزال لشبونة الشهير الذي أصاب المدينة في الأول من نوفمبر سنة ١٧٥٥، وطال تدميره شبه الجزيرة الأيبيرية، والبحار المحيطة بها، ووصلت توابعه إلى سائر أوروبا وشمال إفريقيا، وكان من عواقبه زعزعة الإيمان بالمثالية التفاؤلية «فمن كانوا يدعون بالمتفائلين منذ قرنين، ووقرت في قلوبهم إمكانية إصلاح العالم ... لم يتمكنوا (بعد الزلزال) من الإيمان بأن كل مايحدث هو الأفضل، وأن هذا أفضل عالم ممكن. فالعكس هو الصحيح»[2]. وهذا ما دفع ڤولتير إلى كتابة رواية مكرسة لنقد القيم الدينية القارّة، لاسيما ما اختص منها بمفهوم «العناية الإلهية»، وكانت وسيلته إلى ذلك ابتداعه شخصية الشيخ العالم «مارتن»، الناقم على الحياة، والمتهم بالتجديف، بسبب آرائه الشاذة، وهو يقف في تشاؤمه على النقيض من تفاؤل بنغلوس، لأنه لا يرى في الحياة إلا الاستفزاز حسب[3]. أما كنديد فإنه يقف حائراً بين تعاليم كلا الرجلين، ميّالاً -بسذاجة لافتة- إلى آراء أستاذه الأول بنغلوس، ومجادلاً بعنادٍ أستاذه اللاحق مارتن، دون أن تَفُتَّ المصائب التي يلقاها من عضد ما يعتقده، وإن قلَّت من حماسته الأولى. سخرية ڤولتير في رسمه شخصية كنديد قائمة -إذاً- على تناقض واقع الأخير

---

(١) ڤولتير، كنديد أو التفاؤل، ص ٤١.

(٢) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Theodore Besterman, Voltaire Essays and Another, Greenwood Press : Connecticut, 1980, pp. 24-28.

(٣) ڤولتير، كنديد أو التفاؤل، ص ١٢٨.

الذهني المقولب مع حياته المعيشة الضاجة بالنكبات والمآسي، وما يخلّفه ذلك من مفارقات.

وعلى الرغم من التشابهات العامة التي تجمع كنديد بسعيد، فإن «تشاؤل» الأخير مستمد من وجودية متأصلة، يصطرع فيها التشاؤم والتفاؤل في جدل لايفضي إلى أية حلول. ويؤدي فرط وعي سعيد إلى تفريط يضعه بين طائفة الحمقى والسذج، باعثاً السخرية المتوخاة في أرجاء الرواية، ومن أبرز التعبيرات الدالة على ذلك، حادثة استماعه إلى دعوة الإذاعة العربية من محطة إسرائيل عرب الضفة أن يرفعوا الأعلام استسلاماً أمام الاحتلال الإسرائيلي، بعد سقوطها في يده، فما كان من سعيد، القاطن في حيفا، إلا أن رفع فراشه الأبيض علماً فوق سطح بيته، ولمّا اتهمه معلمه يعقوب بأنه حمار، لأنه فهم كلام المذيع خطأً، بسبب ما ظنّه سوء صياغة، أخذ بالدفاع عن بني قومه من المذيعين، لأن السلطة تقوم بتلقينهم، ولا يملكون رادّاً لها[1]، وطال نقده عدداً من الممارسات الإسرائيلية تجاه العرب-الفلسطينيين من سكان إسرائيل، التي تسوغ رفعه للعلم الأبيض، وتبرر خوفه المرضي من السلطة الحاكمة. وتأتي نتائج رفعه الراية البيضاء، معاكسة لتقيّته الظاهرة، ومتواءمة مع عقيدته السرية، التي ترى في حيفا مدينة «محتلة»، وعلى الرغم من قوله : «إن هذا التأويل لم يدر في خاطري»[2] فإن ردّ المعلم يعقوب، الذي يتهمه بالتغابي، لا الغباء، يلقى بظل

---

(١) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص ٣٢٢-٣٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٢٤.

على عقيدته السرية تلك، مذكراً إياه، أنه لم يعشق سوى «يعاد»: المرأة المعبرة عن حلم العودة من المنفى أو الشتات، ولم يتزوج سوى «باقية»: المرأة الصامدة على أرض وطن محتل، والمقاومة من الداخل، ولم ينجب سوى «ولاء» الذي تشرب دعوة أمه الباطنية، فأصبح ولاؤه لها حسب، وانتقل بها من السر إلى العلن، مجاهراً بعصيان إسرائيل وعدائها، ومؤكداً إحباط مؤامرة الحاكم العسكري، الذي ينصح بتسميته «ولاء» دون «فتحي» المذكر باسم والد باقية النازح، كي يضمن ولاءه للدولة[1]، وهكذا فإن تذكير المعلم يعقوب سعيداً بالشخصيات الحافة به، والحميمة إليه، يحاول لفت انتباهه إلى خطر افتضاح السر الذي تنطوي عليه عقيدته، عبر ما تحمله تلك الشخصيات من دلالات أسماء، فجة في مباشرتها وما تنطوي عليه من سير مكشوفة الدوافع والتوجهات. إن الفارق التشخيصي الأساس بين كنديد وسعيد، يكمن في ظاهرية كنديد، التي تحكم سلوكه، زاجة به إلى مهاوي أخلاق فروسية بائدة، وإيمان راسخ بخيرية العالم؛ عفى عليه الزمن. بخلاف حذلقة سعيد، وباطنيته، اللتين تدفعانه إلى أن يفوه بكلام بعيد عما يعتقده، كما تقود تصرفاته براغماتية تذكّر ببطل مقامات الهمذاني؛ أبي الفتح الإسكندري، تتخللها تحامقات في صورة حماقات، يسهل تأويلها نقداً لاذعاً للمجتمع الغريب الناشىء، وبني قومه على السواء.

ونستطيع تسويغ التناقض الذي يلحظ على شخصية سعيد في بعض المواقف، بالالتفات إلى ضعفه الإنساني، الذي نال من صلابته الأخلاقية أمام

---

(١) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص ٢٨٧.

المحتل، لاسيما أنه يعاني تمزقاً فكرّياً بين أب عميل للاحتلال وابن فدائي.

وهو غير قادر -أحياناً- على استيعاب ما يطرأ على حياته الجديدة من تقلبات، فجهله العبرية -مثلاً- جعله يظن أنهم غيروا اسم مدينته حيفا «فأصبح (مدينة إسرائيل)»[1]، وعندما تحسر على ما ظنه تغييراً لاسم المدينة حملق أعضاء اللجنة العربية المؤقتة، واتهموه بالهبل «فلم أفهم كيف اعتبروني أهبل حتى معركة الانتخابات الأولى حين فهمت أن كلمة (مديناه) بالعبرية تعني دولة بالعربية ... فاقتنعت بيني وبين نفسي، بأنني حقاً أهبل»[2].

وينضاف إلى السابق أن السارد في رواية حبيبي مفارق زمنياً، أحداثها؛ أي أن سعيداً يكتب لاحقاً عن حياته فتأتي كتابته (=الرسائل) محملة بوعيين ملحوظين، وثمة متلقيان للرواية، يتمثلان في قارىء عام، وقارىء خاص ينادى بـ «يا أستاذ» و«يا محترم» و«يا معلم»، والغالب أن يكون هذا القارىء المؤلّف ذاته، أو التجسد الكتابي له، وهو يظهر على صورة صحفي وناشر، ويقوم بسرد استهلالي يتخلص في عبارة متكررة، بدأ بها كتب الرواية الثلاثة، ألا وهي : «كتب إلى سعيد أبو النحس المتشائل، قال : ...».

يقول السارد في أحد مواضع الرواية : «فضحكت، فأضحكني ضحكي، فأغربت بالضحك حتى تقطعت خواصري»[3]. وما يلحظ على هذه العبارة، أن من تأويلاتها المحتملة، قيام سعيد السارد، بالضحك على سعيد المسرود،

---

(١) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص ٢١٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩٨.

لاسيما في قوله : «فأضحكني ضحكي»، وهذا مايجعل سعيداً الأول يعي وعيه السابق، بمنظار آخر، أوضح، ويقترب ميتاقصياً من قارئ قادرٍ على إحداث التوازن المفترض بين أحداث الرواية، والتعليق عليها من الخارج، على الرغم من «تشويش مقصود لتكسير الإيهام، والتعليم على التدخلات السافرة لسارد تتزاحم في سرده المواقف والميثات، وهو لا يستطيع التخلص منها إلا بالإعلان عنها لقارئ تفوته لذة الاسترسال الروائي»[1]، ويطلب منه التعايش مع فكرة محاورة سعيد؛ الشخصية المُصنّعة، صانعه؛ المؤلف. ويعرض سارد «الوقائع» ذو الوعي المتراكب، خلافاً لوعي السارد المبسّط في رواية ڤولتير، خلاصة تصوره للتاريخ، كما وضحها له قارئه الخاص، مسترشداً بمقولة ماركس : «إن التاريخ حين يكرر واقعة، لايعود على نفسه، بل تكون الواقعة الأولى مأساة حتى إذا تكررت كانت مهزلة»[2].

وبإدراج روايتي : «الوقائع» و«كنديد» ضمن هذا التصور العام، فالأخيرة جزء من التاريخ الروائي المعاد، تجيء كتابة حبيبي لتحول مأساة كنديد إلى مهزلة سعيد، التي تصعد بالأخير إلى أعلى درجات الحيرة والتردد، فهو يصارع مأساته عبر تخيلها ملهاة أو «مهزلة» Farce، مما يزيد من إحساس القارئ بعمق الشرخ في شخصية سعيد، الذي يسائل قرّاءهُ بمرارة،

(١) سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ط، د.ت، ص ٨٨.

(٢) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص ٢١٦.

قائلاً : «فإني أسألكم أيهما المأساة، وأيهما المهزلة؟»[1]، ولقد كان فصل «الشبه الفريد بين كنديد وسعيد» الروائي، مهماً في توفير قاعدة تشابه أولى بين العملين، ينطلق التخييل الپارودي الطابع منها، نافياً عن السارد شبهة العودة النوستالجية إلى التراث الروائي، وهذا ما يجعل «الوقائع» مثلاً حسناً لـ «ميتاقص كتابة التاريخ»، نقرأ على لسان الفضائي محاوراً سعيداً «... ويقول : تذكرت ما أتاني من تقوُّل أصحاب صاحبك على ما نشره من رسالتك الأولى إليه، وقولهم احتفز الأستاذ ليشب فوقع دون كنديد إلى الوراء مئتي عام ! فأقول : ما شأنه وهو رسول ؟ فما على الرسول إلا البلاغ ! فيقول : كنديد متفائل، أما أنت فمتشائل، فأقول : هذه نعمة خص بها قومي من دون بقية الأقوام، فيقول : إن في الأمر لمحاكاة، فأقول : لا تلمني، بل لم هذه الحياة لم تتبدل من ذلك الحين، سوى أن (ألدورادو) قد ظهرت فعلاً على هذا الكوكب»[2]. وجليٌّ ما في العبارة الأخيرة من تهكم على وطن «الأنكا» : الألدورادو، الذي يقدم في رواية ڤولتير بديلاً يوتوبياً، لما سواه من بلاد العالم، وجنة أرضية في مقابل الجحيم الأوروبي خاصة، نقرأ : «إذن، ما هذا البلد المجهول لدى جميع بقية (كذا) العالم، والذي تختلف الطبيعة فيه عن طبيعة بلادنا اختلافاً كبيراً؟»[3]. ولقد حال وجود هذا البلد، دون أن يفقد كنديد إيمانه بتعاليم پنغلوس، آخر الرواية، لأن

---

(١) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص ٢١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٣-٢٥٤.

(٣) ڤولتير، كنديد أو التفاؤل، ص ١٠٢.

قناعته الجديدة لم تغادر قناعته السابقة كثيراً، يقول : «كان پنغلوس هذا يجد عُسْراً في إثبات مذهبه، وأود لو كان موجوداً هنا، فالحق أن كل شيء إذا كان حسناً، كان هذا في إلدورادو، لا في بقية العالم»[1]. لقد أنقذ وجود الألدورادو -إذاً- تهاوي مذهب الأستاذ والمريد التفاؤلي بحفاظه على قدر ضئيل من التوازن المطلوب للتعبير الواقعي.

أما «الوقائع» فإنها لاتقدم بديلاً يوتوبياً كما فعلت «كنديد» بل تقدم تمثيلها الواقعي بصورة أشد أقسى وأشد تشاؤماً، نقرأ : «وأنهي هذه المقارنة العجيبة بيننا وبين كنديد، فأقول : كنديد، يا سيدي كان يقول : كل شيء في هذا العالم حسن لاريب فيه، وذلك مع الاعتراف بإمكان الأنين قليلاً مما يحدث في عالمنا روحاً وبدناً. أما أنا فحتى الأنين لم يكن متيسراً لي»[2].

ويأتي فصل الرواية النهائي المعنون بـ «للحقيقة والتاريخ» بصدمة أخيرة لقارىء «الوقائع»، عندما يطالعنا سارد آخر، عليم بأحوال المخاطب في رسائل سعيد، أو قارئه الخاص ليشكك في حقيقة شخصية سعيد، محيلاً على احتمال كونها اختلاقاً تأليفياً، لنزيل مستشفى أمراض عقلية، يدعى «سعدي نحاس»، ولقبه : «أبو الثوم، ويقال : أبو الشوم»[3] فتغدو الرسائل (= الرواية)، بقليل من التأويل، صنيعاً تخييلياً داخلياً، لمؤلف يتخفى بقناع سعيد، ليبعد عن نفسه

---

(١) ڤولتير، كنديد أو التفاؤل، ص ١١٩.

(٢) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص ٢٥٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

الشكوك، ويفلت من تبعات التصريح بما يعتقده، داخل مجتمع معاد. وبذا استطاع حبيبي أن يعدّد أدواراً تأليفية، تقوض من مركزية السارد، وتهب الفرصة لدور قارىء فاعل، يتوجه السارد النهائي بالكلام إليه، فيقول: «... كذلك مضي المحترم، الذي تلقى هذه الرسائل العجيبة، وفي قلبه رغبة في أن تساعدوه (= جمهور القراء أو المسرود لهم) في البحث عن سعيد هذا. ولكن أين ستبحثون؟ ...»[1].

(١) إميل حبيبي، الوقائع الغريبة، ص ٢٧٣،

٤- عوالم الصندوق الصيني :

تفسح تقنية «الصندوق الصيني» Chinese Box، التي تسمى -أحياناً- بتقنية «دمى البابوشكا الروسية» Russian Babushka Dolls، المجال لكاتب الميتاقص كي يبتدع عوالم قصية رحبة، تتراتب، أو تتعارض، أو تتكامل، لتشكل في النهاية استراتيجية موحدة للكتابة. وتنبني هذه الاستراتيجية -عامة- على ابتداع آفاق أنطولوجية متعددة للقص، يتيح كل أفق منها الفرصة للاطلاع على كيفية تشييد العالم القصي. ولتوضيح ذلك، فلنتخيل -مثلاً- رواية تتحدث عن مخرج سينمائي يقود فرقة من الممثلين، يؤدون أدوارهم في فيلم تأريخي، ويظهرون خارجه بلبوسهم الاعتيادي، بعيداً عن تشخيصاتهم التاريخية التي تمليها قصة الفيلم، ولندع سارد الرواية يطلعنا على الرؤية الإخراجية، التي يتقيد بها الممثلون، ولنر -أيضاً- جزءاً من مشاهد الفيلم مسرودة.

ستنطلق الرواية -وفق السابق- من أفقي كتابة متغايرين يخص الأول عالم الممثلين والمخرج، خارج إطار الممارسة التمثيلية أو الإخراجية، أما الآخر فإنه عالم الشخصيات في الفيلم التأريخي، الذي يتوقف لدى الأدوار والأحداث التمثيلية وما يلفها من فضاءات، بينما ينحسر الأفق الأول ليترك الحديث عن العالم الثاني حسب. ولو أضفنا إلى الرواية مؤلفاً داخلياً يحاول كتابة رواية تتناول مخرجاً وممثلين منخرطين في صناعة فيلم تأريخي، فسنكون بصدد ثلاثة آفاق للكتابة، وثلاثة عوالم، متفاوتة في الاتساع، تبدأ بعالم المؤلف الأوسع، وتنتهي بعالم الفيلم التاريخي الأكثر غوراً وانحساراً.

إن ما يميز ميتاقص الصندوق الصيني، أن الانتقال فيه من العوالم الأرحب إلى ما هو دونها، يشفع -عادة- بسرد «إخباري» Diegetic، وسرد

«ميتا إخباري» Metadiegetic؛ يُعلَّق فيه على السرد الإخباري، ويقوم بذلك سارد واحد، أو غير سارد. أما العوالم الأكثر غوراً وانحساراً فيوسم سردها أنه «قص تحتي» Hypodiegetic، أو «قص تحتي مضاعف» Hypo-Hypodiegetic، باستناد إلى عدد العوالم المبتدعة[1]، كما أن القارىء يظلُّ عالماً، بانتقال السرد من أفق إلى آخر، ولا يلغي ذلك -بالطبع- تفاعل عوالم الرواية بعضها ببعض، فذلك مبتغى الكاتب في غالب الأحيان.

★ الرواية من داخل الرواية :

تتوسل رواية «شكاوي المصري الفصيح» ليوسف القعيد، بأجزائها الثلاثة : «نوم الأغنياء» (١٩٨١)، و«المزاد» (١٩٨٣)، و«أرق الفقراء» (١٩٨٥) تقنية الصندوق الصيني، أو «الرواية من داخل الرواية»[2] مثلما يُعلن عن ذلك صراحة في طوايا «الإخبار» و«الميتا إخبار»، اللذيْن يُتوجه بهما إلى القارىء.

يعرض الجزء الأول من الثلاثية : «نوم الأغنياء»، بصورة موسعة، مجمل المخطط الروائي، الذي سينتهجه الكاتب، بدءاً بالحديث عن سبب كتابته للرواية ومارّاً بمساءلة الطبيعة الأنطولوجية لمؤلِّفيْه، ومعرِّجاً على الكيفية التي نبتت بها فكرة الرواية في ذهنه، فأضحت قِصَّته القصيرة ثلاثيةً ضخمة الأجزاء، ويحملُ

---

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

Brian McHale, Postmodernist Fiction, pp. 112-114.

(٢) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : نوم الأغنياء، دار الموقف العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨١، ص ٤٨.

هذا الجزء من الثلاثية باقتراحات ثلاثاً، لاستهلال الرواية، تحتل الحيز الأكبر من رقعة السرد فيه، ومن يتأمل تلك الاقتراحات أو الطرق، بتعبير الكاتب، يقع على الأسلوب الأكثر توصيفاً لصنعة القعيد في هذه الرواية، فالطريقة الثانية لاستهلالها، مثلاً، وفيها عرض موسع لأغلب الشخصيات، تغدو فصلاً فعلياً في الرواية الكبرى أو الخارجية بغض النظر عن اعتماده بدايةً للرواية الصغرى أو الداخلية، أو إغفاله لصالح طريقة استهلالية أخرى؛ أي أن عالم الرواية الخارجية التي نقرأ اسم القعيد على غلافها، هو محصلة لدمج الرواية الداخلية، التي تقدم «قصاً تحتياً» مبنياً على حكاية عائلة تنتمي إلى الواقع المصري في السبعينيات، بسيرة الكتابة والنشر، التي نبصر عبرها ورقية عالم الرواية الداخلية، وانضواءه ضمن عالم الرواية الخارجية الأوسع. ويمكن توضيح ذلك بموازنة حدث ينتمي إلى عالميْ الرواية الداخلية، والرواية الخارجية، كعرض العائلة أفرادها للبيع في ميدان التحرير، بحدث ينتمي إلى عالم الرواية الخارجية حسب، كقراءة المؤلف خبراً صغيراً في جريدة عن رجل ضاقت به الحال فعرض أولاده للبيع في ميدان عام، وما استتبع ذلك من ولادة فكرة كتابة هذا الخبر روائياً[1]. ولا يقف الشكل الروائي في الثلاثية عند تشييد العالمين السابقين، فالقعيد يعرض أوراقاً للأستاذ، وهو أحد أفراد العائلة، في الجزء الثاني؛ المزاد، مسلطاً الضوء على عالم إحدى الشخصيات الخاص، ومبرزاً وعياً جديداً ينضاف إلى الوعيين

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : نوم الأغنياء، ص ٢٨.

السابقين، عبر كتابة «تكاد أن تكون رواية أخرى»[1] فضلاً عن كونها «قصاً تحتياً مضاعفاً». وتبدأ أوراق الأستاذ بجملة : «آه يا قاهرة. كم تغيرت في سنوات قليلة.....»[2]، بعيد توطئة تحلل فيها شخصية الأستاذ، التي تقترب من شخصية المؤلف الداخلي، ويربط بين دراسته للمحاماة، وميوله الأدبية التي تدفعه إلى الكتابة.

إننا هنا بصدد عدد من المؤلفين، تربطهم شبكة من العلاقات، لا تلتزم حرفية التصنيفات التي يقررها سارد القعيد، عندما يقول : «هذه الرواية لها مؤلفان ... مؤلف يقدم العمل كله لكم، ومؤلف داخلي ... المؤلف الأساسي ستجدون اسمه بالكامل على غلاف الرواية ... وربما طالعتكم صورته على غلافها الأخير. وقد تجدون كلمة عنه .... وبياناً بكل مؤلفاته التي سبق نشرها ... والأعمال التي لم تر النور بعد. ومازالت تحت الطبع... إنّ المؤلفيْن وجهان لعملة واحدة. ولهذا لن تذكر اسماً ما للمؤلف الداخلي. وإن تم هذا فسيكون من باب الإيهام بأن هناك مؤلفاً آخر ... وهذا غير صحيح من الناحية العملية»[3].

يوهم ما سبق بأن المؤلف الخارجي هو القعيد ذاته، في حين أننا لا نستطيع التعامل مع المؤلف الخارجي، الذي يُطلق عليه نعتا الأساسي أو

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : المزاد، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٣، ص ٥٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٣) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : نوم الأغنياء، ص ٤٧.

الأصلي، إلا إذا أدرجناه في عداد شخصيات الرواية، مما يعني أن القعيد المؤلف وسارديه، يظلون محتفظين بأدوارهم على امتداد الرواية، وليس أدل على ذلك سوى قدرة سارد القعيد على الحديث عن المؤلف الخارجي كموضوع. وفي حين توجه إرشادات سارد الرواية الخارجية القارىء إلى الربط بين القعيد والمؤلف الخارجي، نجد الأول قريباً، كذلك، من المؤلف الداخلي، الذي يشترك معه في تصوير ذاكرة متقاربة عند الكلام -مثلاً- على حدث عودة الرئيس السادات من رحلته إلى القدس المحتلة، فالقعيد يثبت في تقديمه مجموعته القصصية «من يذكر مصر الأخرى» (١٩٨٤) مشهد خروجه، ليلتها، يقول: «خرجت ليلتها وأنا في حالة من الذهول لكي أرى ما يجري أمامي. كانت الجماهير تقف على جانبي الطريق. قوّات الأمن أكثر من الجماهير في العدد. وقفت عن بعد. قلت لنفسي إنه (الاستفتاء المسلح). مسافة تفصلني عن الناس حتى أتمكن من الرؤية جيداً ... أتى الموكب، ومرّ الموكب، وكانت الهتافات ترن في أذني. نظرت إلى الجماهير من جديد. في هذه اللحظة انسدلت رخامة. مسافة زجاجية. جعلت الأصوات تصلني من عالم ثانٍ...»[1]، وتأتي الثلاثية لتتحدث عن مؤلفها، المشارك في الحدث الروائي الداخلي، بالطريقة ذاتها، لكن بوساطة السارد، نقرأ: «... تحرك موكب المواكب من المطار ... وفي موكب العائد من القدس. كان المؤلف هناك. لم يكن ضمن المستقبلين. ولم يتقاض أي أجر مقابل وجوده في الموكب ... وفي الموكب شعر المؤلف أنه يفصله عن

---

(١) يوسف القعيد، من يذكر مصر الأخرى: ستة نصوص قصصية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢، ص١٦-١٧.

هؤلاء الناس، حاجز من الرخام. تصور أن ما يشاهده جزء من فيلم تم إخراجه بصورة جيدة .... خيل إليه أن لوحاً من الزجاج السميك يفصل بينه وبين المشهد ... نزل جدار من الرخام والدهشة بينه وبين الناس....»[1]. يلعب القعيد هنا -إذاً- لعبة المؤلِّف -المؤلَّف، فهو يتبادل مع مؤلِّفه الأدوار، فيجعله شاهداً على أجزاء من تاريخه الشخصي، ويدخله -كذلك- في نسيج روايته ليغدو إحدى شخصياته، المطلعة عن قرب، على أفراد العائلة المتخيَّلة ومصيرها في الرواية، وكأنما ينتمون جميعاً إلى المرجعية القصية ذاتها. ولعل كثيراً من التوجيهات الميتاقصية الأخرى، التي يبادر السارد في طرحها على القارىء ليعينه على تتبع العمل، هي التي تعطل -أحياناً- تلقيه الفوري المزعوم[2] وهذا ما يجعل الروايةَ تتجاوز البيان السياسي، والهجاء الفج للسادات وسياساته في عقد السبعينيات بأكمله، فالحيلة الروائية كامنة -أساساً- في ادعاء اللاحيلة، وبفضل هذه

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : أرق الفقراء، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥،ص٣٧٩-٣٨١.

(٢) لاحظ -مثلاً- الإبهام الذي يخلقه تنافر السياقات، المشتملة على لفظة «رواية» في «يقول المؤلف رداً على التساؤلات أننا وصلنا الآن إلى ما بعد (الرواية). ورجال الأمن لا يعرفون ماذا يفعلون بالعائلة. والمؤلف متعب لدرجة أنه لايعرف كيف يتصرف في العائلة. المؤلف يقول لنفسه لايوجد شيء نهائي في هذا العالم. ومن قبل قال المؤلف : كيف أنهي في (الرواية) قضية لم تنتهِ في أرض الواقع. عموماً لايزال لدينا فصل أخر في (الرواية). قبل أن نصل إلى حيرة ما بعد (الرواية) .....»، انظر : يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : أرق الفقراء، ص ٣٧٢.

القاعدة تتم خلخلة أدبيات الرواية الواقعية الاشتراكية السائدة، دون نفيها بالكامل، وهو أمر تلمح إليه «ڤاليريا كيربتشنكو» حين تقول : «إن محمد يوسف القعيد هو أقرب الكتاب المصريين إلى تقاليد، وروح الرواية الاجتماعية الملحمية للخمسينيات، وإذا دلت تجربته الفنية، وبحثه عن الأشكال الروائية الجديدة، والطريفة على شيء، فإنها تدل على عدم إمكان أي كاتب أن يقاوم التيار العارم العام في الأدب»[1].

يتضافر أسلوب بناء القعيد لشخصياته مع استراتيجيات الكتابة العامة في الثلاثية، فبالقدر الذي يُحال به أفراد العائلة، على واقع الطبقة الوسطى الآيل إلى السقوط، في زمن الانفتاح الساداتي، فإن الفرصة تظل مواتية للتعامل مع شخصيات القعيد كبنى لغوية تحيل على عالم التأليف، فالكاتب لا يكتفي، في كسره الإيهام، بتقديم الجانب الصنعي للشخصيات، إنما يقوم بكسر مضاعف له، حين تؤدي شخصية الأستاذ، التي يطلعنا القعيد على كيفية اختلاقها، دوراً تأليفياً تحيل به على الواقع اليومي السبعيني. ولا يقف الأمر عند هذا الحد، فالأستاذ يبدي وعياً بأنه تشخص قصصي، وأن حريته ومصيره، مرتهنان إلى خيال المؤلف وإرادته، يقول : «المؤلف يتصور أنه منحنا الحرية. لذلك لابد من استخدامها في إطار يرسمه لي. وإن خرجت عليه. يوقف المنحة في الحال. إنه معذور لأن حريته كمؤلف منحت له من جهة أعلى منه وهكذا»[2]، ويبدو -جلياً-

---

(١) ڤاليريا كيربتشنكو، الرواية المصرية بعد الستينيات، فصول، القاهرة، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣، ص ١٦٤.

(٢) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : المزاد، ص ٢٢٤.

ما يقودنا إليه كلام الأستاذ، مؤكداً زعمنا أن المؤلف الداخلي شخصية قصية، تعلو الشخصيات سلطةً، لكنها تشابهها طبيعةً، وتعلوها سلطات المؤلف الخارجي، والقعيد، والرقابة بنوعيها، الذاتي المعنوي، والخارجي المحسوس. وإذا كان ثمة اختلاف حول الطبيعة الصنعية للمؤلف الخارجي؛ الذي يتبادل الأدوار مع سارد الرواية الخارجية، فإن المؤلف الداخلي المشارك في الحدث، يغدو في بعض حالاته التعبير الأقصى لمعناه الاصطلاحي، بالنظر إلى علاقته الفريدة بالقعيد.

لعل أكبر معين على إظهار الجانب الصنعي في الشخصيات، أنها تكتفي بالألقاب دون الأسماء كالمليونير وملكة الجمال، وفاتنة المقابر، والهانم ... إلخ. مما يعزز ورقيتها، والتأويل الأليغوري لأدوارها، وهو ما دفع الناقدة «رباب حيدر» وهي إحدى شخصيات الرواية الخارجية إلى القول، بعد أن فرغت من قراءة الرواية : «لا أعرف من صاحب هذا القول الشهير : عندما يعجز الفنان عن ملاحظة الإنسان العادي في الحياة اليومية، فإنه يخلق البشر في الرواية. أشعر أنها مخلوقات المؤلف الجميلة القبيحة. ولكن لديَّ إحساس -تقول رباب- أنها ليست من الواقع الحي. إنها تبدو وكأنها تقوم بعمل أفعال سبق وأن قامت بها من قبل أكثر من مرة. وما تفعله ليس سوى تكرار لما سبق لها القيام به. الشخصية في الرواية تدفع لسؤال : أين التلقائية في هذه الرواية ؟ الشخصية تبدو فاقدة للتطور والنمو، والانتقال من حالة لأخرى»[1]، وعلى الرغم من الاختلاف النوعي بين النقد الأدبي، وما تقدمه الروايات الميتاقصية من نقد،

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : المزاد، ص ٤٧-٤٨.

فإن القعيد أجرى على لسان الناقدة رباب بعض الصواب النقدي، فشخصيات الرواية نتاج معقد لوعيين متباينين في الكتابة، فهي تنتمي إلى تقاليد بناء الشخصية في الرواية الواقعية الاشتراكية، أو الاجتماعية، وهي تنفتح -في الوقت نفسه- على أبعاد تجريبية تسلبها ما وهبته إياها تلك الواقعية، وما هذا سوى انعكاس أمين لجدل وعيي الكتابة السابقين. ولأن الرواية الواقعية ليست شكلاً واحداً على الدوام، وكذا الأمر بالنسبة لما يسمى «رواية تجريبية»، فإن القعيد يجأر -عبر ناقدته رباب- بضرورة إعادة النظر في فهم الواقع والتعبير عنه، نقرأ : «ولكن المسألة الهامة التي تثيرها الرواية هي فهم الواقعية. لاشك أن فهم الواقعية مطلوب أن يعاد النظر فيه. أصبح مرفوضاً أن يتحول الحوار إلى جزء من الثرثرة اليومية الفارغة. كما أن وجود الكاميرا، وشريط التسجيل يجعلنا نفكر أي واقعية نقدم. إن الواقع لانهائي، والتعبير عنه يجب أن يكون هكذا»[1]، ويستكمل جانب الثورة على مواضعات التعبير الواقعية البالية، بتأكيد سذاجة القسمة الثنائية لمجتمع الرواية، التي قد يكرسها وعي الواقعية الاشتراكية في نظرته إليه، فيغدو تمثيلاً لطبقتي أغنياء مصر، وفقرائها، فالطبقتان لاتحدهما أطر ثابتة؛ أي أنهما في حركة وتشكل دائمين، فضلاً عن أن التصور الأخلاقي، غير المتفرس، سينتج أحكاماً مبسطة، كالحكم على الأغنياء بأنهم «متحللون أخلاقياً ونفسيّاً»[2]، وعلى الفقراء بأنهم نماذج مناضلة

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : المزاد،، ص ٤٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٦.

ومكافحة»[1]، وهو ما سعت الثلاثية إلى تجنبه عامة.

إن من يتفحص الرواية الداخلية، يجد تفاوتاً في وعي شخصياتها، وفروقاً في مستويات معيشتها، على الرغم من أن العائلة تقبع -عامة- أسفل الطبقة الوسطى، مهددة بالإملاق والتشرد، ويظهر ذلك بجلاء، عندما يقرر رب العائلة: المليونير، أن يعرض أفراد عائلته للبيع في ميدان عام، بعد أن فقدوا إمكانية البقاء في المقبرة، إثر قرار طرد تحصل عليه أصحابها، وبذا سلبت العائلة محل السكنى ثانية، فقد هُدّت «غرفة عابدين»، التي كانت تجمع شملهم في الأصل، ولم تلح في الأفق السبعيني بارقة أمل في انفراج تلك الغمة، غير أن العبقري -مثلاً- وهو أحد أبناء المليونير، تحول -بتعبير الكاتب- «من كائن لا مستقبل له إلى أول موظف يعين على درجة ثابتة في تاريخ العائلة»[2]، وساعده في ذلك أنه محا أميته، وتعامل بحكمة مع المرحلة، عبر صعود غير مشرف لسلم الوظيفة، انتهى إلى الاستيلاء على شقة مديره، التي وقع عقدها باسمه، بعد أن أمره الأول بذلك، حفاظاً على سمعته، أي أن رفضه للتحرك نحو الميدان، واعتراضه على البيع كان محاولة للتفلت من مصير العائلة، معتقداً بإمكانية حل المعضلة فردياً، لتوافر المال (=المعاش)، و السكن (=شقة المدير). أما عباس الأكبر، أو المليونير، فإنه العينة النوعية الأمثل للتعبير عن فاقة العائلة، وعلى الرغم من أنه يطلق على نفسه ألقاباً كالمليونير، والغني، والشبعان، والقوي، فإن

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : المزاد، ص ٤٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٢.

هذه الصفات «تصف عكس حاله، فرغم جوعه وعريه وجهله وانكساره. فكل الصفات تتحدث عن الغني الذي بلا حدود»[1]، ولأن فرص العمل تكاد تكون منعدمة، فإن أعمال المليونير تقترب من «اليومية» بسبب عدم استمراريتها «والعائد منها قروش قليلة»[2]، لكنَّ الثابت فيها هو التّسول، وهذا ما دفع به إلى التفكير باستجداء المسئولين، بعد أن اقترب قرار الإزالة من القبر، عبر خطة عرض العائلة للبيع، كي يرأفوا بها، ويهبوها مسكناً.

أما الأستاذ، فإنه الساعي الوحيد إلى النجاة من التلوث بأوشال المرحلة، وليس له حياة سفلية مخجلة كمعظم، الذين يلقبونه بلعنة المقابر في غيابه[3] دلالة على رفضهم اختلافه ذاك، فضلاً عن أنه وقف ضد مبدأ عرض العائلة للبيع، «وكان كثير الحديث عن المقابر والحياة فيها»[4]، بين زملاء الدراسة في الكلية، «لدرجة أن البعض قال إنه يتاجر بآلامه»[5]، وربما دفعه ذلك إلى تدوين ملاحظاته في أوراق، يأمل أن تصبح كتاباً ضخماً يسميه «مدينة مصر»[6]، وهو كتاب حاوٍ لمناجيات شاكية، تتأسى على ما فات من عمر القاهرة، منتقدة الأوضاع الراهنة، وتقترب بعض أوراق الكتاب إلى التسجيلية

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : نوم الأغنياء، ص ٩٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٣) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : المزاد، ص ٥٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٢٣.

الصارمة، لتعبر عن رغبة الأستاذ في كتابة «وصف مصر»[1] من جديد، لكن بيد أحد أبنائها هذه المرة، ولدوافع مغايرة تماماً. وتمثل شكاوي الأستاذ التي يدونها بمساعدة المؤلف الداخلي، امتداداً تاريخياً لشكاوي الفلاح الفصيح «خونانوب»، قبل ما يقرب من أربعة آلاف عام، فلقد ضاق العيش عليه في وادي النطرون، فتوجه إلى مصر طلباً للرزق، وحدث أن جار عليه «جيهوتينخت»، أحد عمال كبير الأمناء «رينسي بن ميرو»، وسلبه حميره، وما تحمله دون وجه حق، فأنطقه سوء ما عومل به بالحكمة، وجاءت على شكل شكاوٍ كثيرةٍ أمطر بها سمع كبير الأمناء، الذي دونها دون علم «خونانوب»، بناءً على طلب الملك «نيكاورع خيتي الثالث»، للانتفاع بها في شئون الحكم، وكان الملك قد أوصى بالتضييق على الفلاح كي يجأر بجواهر حكمته، ثم تُلبى -أخيراً- شكاواه[2]. ويكمن الفرق بين شكاوي المؤلف الداخلي أو الأستاذ، وشكاوي الفلاح الفصيح، أن الأولى

---

(١) «وصف مصر»، أو مجموعة الملاحظات والبحوث التي أجريت في مصر إبّان الحملة الفرنسية على مصر، سفر ضخم صدرت طبعته الأولى في تسعة مجلدات، والثانية في ستة وعشرين مجلداً، دونه علماء الحملة ومهندسوها بناءً على طلب نابليون، وحوى دراسات عن مختلف نواحي الحياة في مصر، لمزيد من التفصيل، انظر : وصف مصر : الترجمة الكاملة، تأليف علماء الحملة الفرنسية، تر : زهير الشايب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩.

(٢) انظر ترجمة الحكاية في : سليمان فياض، الصورة والظل، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦، ص ١٣٧-١٦٠، ونصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة : (نقلاً عن الترجمة الفرنسية بقلم : كلير لالويت)، تر : ماهر جويجاتي، مر : طاهر عبدالحكيم، دار الفكر، القاهرة، ج١، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٧٧-٢٨٩.

لم تجد أذناً تصغي أو عدالة تنصف.

تقف شخصية «عاش الملك» على النقيض من شخصية الأستاذ، فهو يعمل مخبراً تحت إمرة ضابط مباحث، ويضطلع بمهمات سرية كثيرة كرصد «تململ سكان القبور من الحياة وسط الموتى»[1]، وإحضار «من يهتفون ويصفقون ويهلّلون في المواكب والاستقبالات الرسمية»[2]، كما يقوم هو ورجاله بمظاهرات معادية للحكومة -أحياناً- بناء على أوامر عليا لشغل الرأي العام بقضايا جانبية، وإشاعة الإحساس بديمقراطية المؤسسة الحاكمة، فيأخذ من الضابط «ورقة بها الهتافات، التي يجب ترديدها، وخريطة بالمسار الذي ستسلكه المظاهرة من لحظة البداية وحتى النهاية»[3].

ويوصف «عاش الملك»، الذي يرافق عائلته في رحلتها نحو الكعكة الحجرية، أنه «كان مع الكل وضد الكل»[4]. ولم يحل تخلي الضابط عنه، دون تشبثه بوظيفته، فلقد كان عيناً على أفراد العائلة، من غير أن يطلب منه ذلك رسمياً، حتى آخر لحظة، على الرغم من المعاملة السيئة التي تلقاها عندما سجن هو وسائر أفراد العائلة، فقد عاد للتعاون مع الضابط ثانية، وقام بدوره على أكمل وجه في التحضير لاستقبال العائد من القدس؛ السادات، وحشد أكبر عدد من الأشخاص للمشاركة في «موكب المواكب. الذي لن يتكرر في تاريخ

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : نوم الأغنياء، ص ١٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٤٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٤٩.

(٤) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : أرق الفقراء، ص ٤١.

البـــــلاد»[1].

لقد ارتأى القعيد أن يعبر عن تلك الانقسامات، داخل جسد العائلة الواحد، عن طريق تجاوز البنية القصصية التقليدية لما يسمى بـ«الرواية السياسية»، التي غالباً ما تعبر عن وعي أحادي زائف، والاستعاضة عن ذلك، بترك هامش من الحرية للشخصيات والقراء، فمن الواضح أن أبرز ما يستولي على الساردين في الثلاثية هو هاجس تلقيها، ومن هنا جاء الميتاقص بحلوله، فجعل للرواية ثلاث بدايات وثلاث نهايات، مما يعني أن البنية الروائية بنية اقتراحية، يحددها قارئ الرواية، باختيار الأمثل من وجهة نظره، في حين تظل الوجوه الأخرى للقراءة، قائمة وماثلة للعيان، فهذا سارد المؤلف الخارجي يعبر عن هواجسه، قائلاً : «الآن يعرض المؤلف تصوراته للطريقة التي نتخلص بها جميعاً من هذه الورطة. التي هي الاستمرار في هذه الرواية. التي لن يحبها أحد. فالرواية أصبحت لكل الأطراف المشاركة فيها، الكاتب والقارئ والناشر وعامل المطبعة كابوساً مخيفاً ويجب الانتهاء من هذا الكابوس على وجه السرعة، هيا، لكي ننتهي من هذا الأرق، الذي اسمه : شكاوي المصري الفصيح. أطال المؤلف -كعادته- المقدمات، وهو معذور. ولندخل الآن فوراً، إلى حكاية النهايات الثلاث. ويتمنى المؤلف أن لايتعدى الأمر هذا العدد من النهايات فعلاً»[2]. ويتواءم تعليق سارد الرواية الخارجية، السابق، مع «تجاوزات

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : أرق الفقراء، ص ٢٩٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٠.

قصية» Metalepsis، يخرج فيها السارد عن سرد الأحداث، ليطلب تدخل القاريء، كأن يطلب المؤلف منه في مستهل الفصل الرابع من «أرق الفقراء» المعنون بـ «سجن الحرية» أن يتصور معه افتراضين قائمين على نشر جزء من الرواية داخل الوطن؛ مصر، والآخر خارجه «في أي مكان آخر من وطننا العربي»[1]، وما يستتبع الفرضيتين من إشكاليات توزيع الرواية داخلياً، أو تصديرها إلى الخارج أو استيرادها في حال نشرها في بيروت، مثلاً، وما يستلزمه ذلك من عرض على الرقابة، وسماح بالتوزيع والتداول. ويبقى أن اللافت في استعمال القعيد تقنية الصندوق الصيني، ما تؤول إليه عوالمها لديه في النهاية، من امتزاج وتداخل بعد أن أظهر الشخصيات في صورة الفرقاء، فستتلاقى الشخصيات على المؤلف الداخلي، ويتعرف الأخير بالمؤلف الخارجي[2]، ويأتي الفصل الأخير في الثلاثية، الموسوم بـ «خاتمة أخيرة : كتبتها ظروف الوطن» ليقف بنا على التقاء الرواية بالواقع، الذي يشكل في الوقت نفسه طلاقاً له، فالواقع مستمر في حين يجب وضع حد للرواية.

---

(١) يوسف القعيد، شكاوي المصري الفصيح : أرق الفقراء، ص ١٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧٧.

٥- الشخصيات تبحث عن مؤلف :

تنزع شخصيات الرواية الميتاقصية -غالباً- إلى تجاوز سلطة المؤلف المباشرة عليها، فهي تهب الإحساس بذلك، محاولة إبقاء حيز كاف للعبها الحر، ويعينها في هذا، تقوض دور المؤلف -الإله، الذي يستمد إرادته المطلقة من مفهوم الإرادة الإلهية، وتبدو سطوة الإيديولوجيا لديه أقرب إلى القدر الإلهي[١].

وتسند إلى هذا النوع من الشخصيات أعباء قصية إضافية، ناء بها مؤلفها، لأنه لم يعد يرى ذاته في مرآة المؤلف-الإله. وتعود فكرة تمرد الشخصيات على الدور التقليدي للمؤلف-بصورة كبيرة- إلى مسرحية «لويجي بيراندللو» Luigi Pirandello، ذائعة الصيت : «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، التي عرضت في روما أوّل مرة، بنص مجزوء، سنة ١٩٢١، وأتم بيراندللو صياغتها النهائية، عبر إضافات جمة ارتأى زيادتها، عام ١٩٢٤[٢].

تتحدث المسرحية عن عائلة متخيلة تقتحم الواقع (= خشبة المسرح)، ليقوم أفرادها بالتدرب على أدوارهم، دون أن يكون نص المسرحية متبلوراً في أذهانهم، فهم خلو من الإعداد المسبق كممثلين، لكنهم يمتلكون رغبة عارمة في

---

(١) انظر :

- Patricia Waugh, Metafiction, pp. 119.

(٢) - Luigi Pirandello, Three Plays, Tr. By : Robert Rietty and Others, Intro. By : John Linstrum, Methuen : London, 1985, p.XXIII.

إضفاء أبعاد درامية على قصتهم، التي تغص بالمرارة والأسى والاتهامات المتبادلة، فما يمثل الصدق لأحد أفراد العائلة، هو الزيف بالنسبة إلى الآخر، وكذا أمر المشاعر المتباينة الأخرى كالقسوة والإشفاق، والاعتناء والإهمال ...إلخ. يقدم بيراندللو تصوره حول مسرحيته، فيقول: «لقد كنت أريد أن أقدم ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ولكن المسرحية عجزت بالفعل عن الظهور لعدم وجود المؤلف الذي تبحث الشخصيات عنه، أما المسرحية التي تظهر بدلاً منها، فهي الكوميديا التي تتناول فشل الشخصيات في محاولتها العثور على مؤلف، وما تتضمنه من عنصر المأساة لما منيت به هذه الشخصيات من رفض»[1]، وبأثر من محاولة الممثلين، والمنتج Producer؛ وهو المسمى القديم للمخرج، صياغة قصة العائلة صياغة مسرحية متماسكة، تتبدى التناقضات التي ألف بيراندللو مسرحيته، ليلفت إليها الانتباه، وترتد إلى تناقض أكبر، يتواجه فيه الفن والحياة، أو المسرح والواقع، فالواقع دائم التغير، أما الفن فهو الصورة الثابتة، التي يفترض أنها تعبر عنه. ولخلق شخصيات أكثر ديناميكية، واتصالاً بحركية الواقع، لابد من خلخلة ثباتها في النصوص الفنية، لأن الشخصيات الحقيقية -مثلاً- تمتلك، على الدوام، بدائلها النصية، والقدرة على تبادل الأدوار اجتماعياً، أما «الشخصيات القصية، فإنها لاتملك أية هوية خارج النص المكتوب، ولا تملك هوية مطلقة -كذلك- داخله»[2]، ولكي تتحقق خلخلة ثبات

---

(١) لويجي برندلو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، تر: محمد إسماعيل محمد، المطبعة العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧، ص ٢١.

(٢) - Patricia Waugh, Metafiction, p. 120.

الشخصيات، آنف الذكر، لابد من إطار فني يقدم الشخصية الحقيقية، أو يوهم بذلك، ومجابهتها الشخصية الفنية، وهو ما قام به بيراندللو، عبر اعتماده جملة من التقنيات المسرحية أهمها هو الشكل «الميتامسرحي» أو «المسرح في قلب المسرح»، فأفراد العائلة في المسرحية يقيمون حواراً مع الممثلين، الذين سيقومون، من بعد، بتجسيد أدوارهم، ونستطيع الوقوف على هذا الأمر، عند تفحص الإرشادات التي يمهد بها بيراندللو لبعض مشاهد مسرحيته، نقرأ : «يبدو أداء هذا المشهد مختلفاً تماماً عن المشهد الذي قامت به من قبل الشخصيات، فيجب أن يبدو هذا المشهد مغايراً تماماً لما قبله، وليس فيه أي تقليد تهكمي ... ومن الطبيعي ألا تتمكن ابنة الزوجة والأب من الإحساس بشخصيهما في الممثلة الأولى والممثل الأول، اللذين يقومان بأداء دورهما، ومع ذلك فهما يسمعان نفس الكلمات التي قالاها، تتردد على أفواه الممثلين بطريقة مختلفة، فينعكس رد الفعل عليهما في حركات غريبة تصدر منهما»[1]. ويعوّل بيراندللو، في كتابته لهذه المسرحية، على تقنية القناع، التي تضرب في غور التاريخ المسرحي، لكنه يستعملها استعمالاً طريفاً، ليشير إلى «أن الشخصيات عبارة عن مخلوقات كونّها الفن»[2]، ويأزر هذه التقنية عودة بيراندللو إلى قالب «الكوميديا ديلارتي»، التي شاعت في عصر النهضة والقرن السابع عشر، واشتهر ممثلوها باستخدامهم الأقنعة، ويمكننا أن نتلمس ذلك -مثلاً- عبر

---

(١) لويجي بيراندلو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ص ١٢٨.

(٢) المرجع نفسه، ص ٥٢.

الحوار الآتي :

«– الممثل الثالث : هل يمكن ارتجال مسرحية بهذا الشكل على الواقف؟

– الممثل الشاب : نعم كالممثلين في الكوميديا ديلارتي أيام زمان»[1]، وثمة عودة كذلك إلى «الأتيلانا» وهي «كوميديات وهزليات شعبية ومحاكيات ساخرة وهجاءات سياسية، ومهما كانت حبكة العمل أو فكرته الأساسية، فإن الأدوار كانت تحافظ على الشخصية ذاتها، التي يبالغ في تضخيمها من خلال القناع الشهير»[2].

وإذا عددنا مسرحية بيراندللو بعثاً لتقاليد مسرحية إيطالية عريقة، فإنه بعث مضاد، لأن بيراندللو يؤمن أن الحياة «مليئة بأشياء تبلغ من السخرية حداً لاتصبح معه في حاجة إلى التستر في ثياب الحقيقة، لأنها هي الحقيقة نفسها»[3]، أي أننا نقيم، في هذه الحال، إيهاماً بالفن –إذا جاز القول– لأن الإيهام بالواقع غدا شديد الصعوبة. مما يعمق إشكالية التمثيل الفني، لاسيما في وجود معوقات أخرى كالأعراف المسرحية السائدة، وذوق الجمهور الواسع، والرقابة .... إلخ. وهذا ما دفع بيراندللو إلى نعت مسرحه بالمأزوم[4].

---

(١) لويجي بيراندلو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ص ٩٧.

(٢) لمزيد من التفصيل، انظر : بييرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية، تر : ممدوح عدوان، وعلي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩١، ص ٥–١٥.

(٣) لويجي براندلو، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، ص ٥٦.

(٤) - Luigi Pirandello, Three Plays, p. XXVIII.

وسنرى كيف تتأثر الروايتان اللاحقتان خطى هذه المسرحية الرائدة، مضيفتين إليها روحاً جديدة تنبع من خصوصية خطابيهما [1].

* الميتامسرحي روائياً :

تحتل مسرحية شامل؛ الابن الأصغر للعائلة، ثلث رواية «ظلال على النافذة» (١٩٧٩) لغائب طعمة فرمان، تقريباً، ويمكننا القول إنها تقع في أربعة فصول أو مشاهد، تتضاف إلى قسمي الرواية الآخرين، المتمثلين في : قسم أول، يبرز فيه صوت سارد بضمير الغائب، تنمو على يديه الأحداث، ونستطلع، عبره، قصة تلك العائلة البغدادية، مدار الاهتمام، متنقلاً بحديثه من شخصية إلى أخرى، غير أنه يولي شخصية الأب؛ عبدالواحد العناية الكبرى، أما القسم الآخر، فهو مذكرات مسرودة بضمير المتكلم، تخص ابن العائلة الأكبر ماجد، الذي تغرّب في إحدى الدول الأوروبية لنيل شهادة الهندسة، وعاد إلى الوطن ليجابه بصعوبة الحصول على عمل، فيقضي أوقاته متبطلاً، ولا يعود ثمة منقذ له، على حد قوله : «غير هذه الأوراق أبثها انكساراتي المتكررة، وأقفز عبر السنين

---

(١) من الجدير بالذكر أن القاص «محمود سيف الدين الإيراني»، قد التفت إلى مسرحية بيراندللو -موضع الدرس- في إحدى قصصه المعنونة بـ «أربعة أشخاص يبحثون عن مؤلف» (١٩٧١)، وهي من الميتاقص المبكر نسبياً، السابق لالتفات الرواية الميتاقصية العربية إلى الميتامسرحي، وتوظيفه قصياً، انظر : محمود سيف الدين الإيراني، مجموعة (أصابع في الظلام)، الأعمال الأدبية الكاملة، مؤسسة شومان، عمّان، المجلد الأول، ط١، ١٩٩٨، ص ٥٥٧-٥٧٣.

إلى مواقف غير مترابطة تسترجعها إلى الذاكرة»[1]. وتتكرر الأقسام الثلاثة، ثلاث مرات، بعدد فصول الرواية، أو ظلالها، كما أطلق عليها فرمان.

ومن يتأمل مشاهد مسرحية شامل، التي يختار لها «عقاب الضمير» عنواناً، يجدها قد راعت ضرورات الكتابة المسرحية فانحسر السرد فيها إلى الإرشادات الممهدة للمشاهد والأحداث، وتضمنت فصول المسرحية حبكة من نوع خاص، سيجرى التفصيل فيها لاحقاً.

تدور أحداث المسرحية، في معهد التمثيل حيث يتلقى شامل تعليمه، ويستثمر شامل أزمة عائلته، التي نتعرف إليها عبر القسمين الأوَّلَيْن في كل ظل-فصل، فتغدو مادة أساساً لمسرحية مقترحة على زملائه في الدراسة، دون أن يدركوا -بداءةً- أنه يتحدث عن عائلته هو، وبتلخيص بانورامي لمحاولة شامل إقناع زملائه بفكرة مسرحيته، يمكننا أن نقف على تصوره لقصة المسرحية -العائلة، فشخوصها هم الأب والأم، والأبناء الثلاثة، والابنة الوحيدة. تعيش العائلة تمزقاً حاداً، لأن زوجة أحد الأبناء (= حسيبة زوجة الابن الأوسط فاضل) هربت من البيت بدافع أنها عاقر، والعائلة تريد أن تنجب، وكان زواجها المجاني، كونها فتاة لايعرف لها أصل، سبباً في مأساة تلك العائلة المنكودة، أما الأم فهي غبية، اعتادت الذهاب إلى أحد المنجمين، ويتحمل الابن الأكبر «ماجد»، الذي جاء من أوروبا، بعقده النفسية، وتفسخه، ووزر علاقته الشائنة مع زوجة أخيه «حسيبة»[2].

---

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، دار الآداب، بيروت، ط، ١٩٧٩، ص ١٨٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢-٧٠.

ويتخلل عرض شامل لقصة المسرحية، وتحليله لشخصياتها أراء ناقدة، وحوارات جانبية، وتعليقات، يقوم بها فريق التمثيل في المعهد، الذي ستوكل له مهمة أداء أدوار أفراد العائلة. وتلتزم جملة تلك الآراء والحوارات والتعليقات الشكل المسرحي ذاته، مما يبلور الجوانب «الميتامسرحية» فيها. أما المسرحية، بشقيها المسرحي والميتامسرحي، فإنها تلقي الضوء على سائر أقسام الرواية بصورة ميتاقصية، تظهر تصورات المؤلف، الخاصة بعالم الكتابة الروائية.

ويتأمل الطبيعة الأنطولوجية للشخصيات في الرواية، نجدها دائرة في ثلاثة أفلاك:

الأول : مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتقاليد الرواية الواقعية، وعالمها الذي تغلب عليه التصورات المحاكاتية، كالإقناع أو الإيهام بالواقع وهو ظاهر في القسم الأول من كل ظل.

الثاني : ناجم عن قيام طلاب معهد التمثيل بأداء أدوار شخصيات العائلة، في حضور مؤلِّف المسرحية شامل، الذي تتعاوره؛ كما هي حال زملائه الطلاب – الممثلين هويتان، فهو مؤلَّف ومؤلِّف في الوقت ذاته.

الأخير : فيه تنفلت بعض الشخصيات المسرحية من إسار التصورات المسبقة عن العائلة، كما يمليها شامل، وتصبح قبيل نهاية المسرحية –الرواية، هائمة في عالم تأليفي حر، يبحث عن مؤلف.

إن وجود المسرحي داخل الروائي، ليعكس إحساس فرمان الحاد، بصعوبة تمثيل الواقع، لاسيما عبر الشكل الروائي الواقعي، وهو موضوع

يخوض في بحثه ممثلو المسرحية، بتواز مع تقديم التمثيل الروائي، عندما يتحدثون عن مسرحية متوخاة، تتلافى عيوب المسرح السائد، حتى منتصف الستينيات تقريباً، طارحين بعض الإشكاليات المسرحية كالتعريب أو «التعريق»، والحاجة إلى مسرح وطني، والرغبة في تجاوز الحبكات الجاهزة ... إلخ. ولعل أهم وتر يضرب عليه فرمان في مسرحية شامل، تلك الإمكانية المفتقدة في بناء أحداثها وشخوصها، بعيداً عن الحتميات الفنية السائدة، التي تزيد من جنوتها سيادة الأفكار الواقعية الاشتراكية فنياً، لدى بعض طلاب المعهد، فحين يطرح شامل قضية هروب حسيبة من بيت الزوجية مثلاً، يحاول تسويغ هروبها قائلاً: «حسناً، هربت، لأنها كانت تريد أن تنجب والرجل لايريد»[1]، ويستتبع ذلك اعتراضات جمة على معقولية هذا السبب، نقرأ: «-خالد، وهل هناك مثل هذه المرأة في العالم، أقصد في العراق ؟ سأخنقها، سأجعلها تهرب/ -أميرة: (بجدية) حقاً، وهل بلغنا من الحرية بحيث نتحكم في بطوننا ؟ / -شامل: حسناً، هربت، لأنها ... حسناً، لأنها عاقر. هل يرضيك ذلك؟ والعائلة تريد أن تنجب. / علوان (بتمثيل مسرحي مؤشراً بذراعه) وهنا تدخل القدر ليلعب لعبته/ - جبار: هنا عنصر الصراع. لابد من التضحية / - جلال: من يحمل الوزر ؟ / حسن: لابد أن يتخلّى أحد الطرفين عن بغلته. /- ستحكمون عليها بالطبع، ستتخلون عنها. أنا أعرف ذلك، مثلما يتخلى صاحب مصنع عن عامل لاينتج»[2].

---

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص ٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٣.

يطلعنا الحوار السابق على «السرد الأكبر» المهيمن على ذهنيات طلاب المعهد، متمثلاً في طرح واقعي اشتراكي مبسط، يغلب مصلحة الجماعة على الفرد، مديناً حسيبة، ومتخلياً عنها -كما تعبر أميرة- لأن هروبها يفت في عضد العائلة -الجماعة، غير أن شاملاً يرى في المعادلات الجاهزة جوراً على مصداقية فكرته، وقفزاً على واقع العائلة، كما يتصوره، لذا نجده يرد على سؤال سناء : «أهذا هو المصير الذي رسمته لها ؟ (=فضيلة الأخت)» قائلاً : «لم أرسمه لها، ولكن هي التي خططته لها»[1]. وتأتي محاولة شامل تخليص الشخصيات مما يمكن تسميته بـ«إيديولوجيا الذهنيات المسبقة»، مكرسة تصوره أو خطابه الخاص، الذي ينفرد -أحياناً- بذكر وقائع، لا تؤكدها الأصوات الروائية الأخرى، كإصراره على وجود علاقة مشينة بين الأخ الأكبر ماجد، وحسيبة زوجة أخيه، وهو أمر ييسره، البناء البوليفوني في الرواية. كما أن شاملاً، يحاول في نقاشاته الطويلة مع زملائه الممثلين، أن يستبعد الجوانب القدرية المؤدية للمأساة، لأنها لاتعبر عن الجوانب الإنسانية، التي يجهد في تبيان آثارها، السالبة غالباً، على مصير العائلة، لاسيما وهو ينظر إلى الضعف البشري، عاملاً حاسماً في السقوط الأخلاقي، فنراه يعترض على جلال في ربطه مأساة العائلة بعقم حسيبة[2]، لأن ذلك يمثل وصفةً جاهزةً، وتسطيحاً لواقعٍ أعقد، أما كمال، الذي يقوم بدور الأخ الأكبر ماجد، فإنه يرفض العلاقة الشائنة

---

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص ٦٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

بين ماجد وحسيبة[1]، لأن الضحية حسيبة تغدو الجلادُ أيضاً، أي أننا يجب، وفق هذا التلقي الرومانسي، أن ندين جهة واحدة على الدوام، فنحملها التبعات كاملة، أما «سلبية» حسيبة، فإنها لاتمكّن متبني النقد الواقعي الاشتراكي، لاسيما في نسخته العربية، من الدفاع عن الطبقة الاجتماعية الكادحة، التي تنتمي إليها حسيبة، لأن سقوطها يُحمِّل طبقتها الاجتماعية المسئولية.

وعندما يصر شامل على إرجاع سلوك شخصيات مسرحيته إلى سقوطهم، ينهال عليه سيل من الاعتراضات، ويبدي زملاؤه الممثلون ضجرهم من الأدوار الموكلة إليهم، فيرد شامل : «أنت، أنتم ... لقد خرجتم جميعاً من وراء ظهري مثاليين منزهين، وتركتموني وحدي أتخبط في حمأة التجريح، والإدانة. وخرجتم أنتم أعفاء، تنشدون المثل والأخلاق السامية، فيا لكم من ممثلين من عهد سوفوكل، وشخصياته (التي) من أنصاف الآلهة. أما البشر وسقوطهم. فلا تتعاملون معهما»[2].

وتظل وتيرة الصراع بين شامل (=المؤلف) وزملائه (=الشخصيات) على أشدها، حتى تنتهي بتمردهم على أدوارهم كما رسمها لهم، ليشكل هذا الجانب إحدى حبكتي المسرحية، في حين تتخذ الحبكة الأخرى «المسروائية» مسارين متمازين :

الأول : ينطلق من الإيهامي–المسرحي، على يد شامل، لينتهي في واقع

---

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص ٢٠٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٢.

الرواية، على يد «سناء»، التي أوكل شامل إليها تمثيل دور الأخت، فتعرفت، على الأخيرة فعلياً، في زيارة لبيت العائلة، مكتشفة ما أخفاه شامل عن زملائه الممثلين.

الآخر : يبدأ من بحث الممثلين مصير «حسيبة» مسرحياً، وينتهي بعثور الأب -روائياً- عليها، وقد امتهنت البغاء، وتنتهي «الظلال»، ولّما تعد حسيبة إلى بيت العائلة.

ولابد لقارىء الفصل الأخير من المسرحية، وهو يحتل آخر أجزاء رواية فرمان، أن يلحظ تكثيفاً للنزعة الذهنية، وانعكاساً واضحاً لها على طبيعة شخصيات الممثلين، وكأنهم قد نسوا أنهم ممثلون، نقرأ مثلاً : «- خالد : ها هو شامل في صومعة الوحي / - جبار: متلبساً بهيئة تفكير عميق / - علوان : لابد أنه مازال ضائعاً في متاهة العلائق الإنسانية / - كمال: سنخرجه اليوم منها / - جلال : ونريه طريق الخلاص / - خالد : اسمع يا شامل. / - شامل : (يرفع رأسه) / - خالد : لقد فكرنا في الموضوع طويلاً / - جبار : وانتهينا إلى حل. / - لطيف : يريحك ويريحنا / - علوان : ارفع رأسك عالياً يا شامل / - جلال فقد وضعت لبنة إلى أساس مسرحنا العراقي / - لطيف : المتضور جوعاً إلى النصوص / - جلال : رغم قناني الحليب المجفف التي رضعها من المسرحيات المعرقة/ - شامل: اتركوني وشأني / - عدة أصوات : كيف نتركك وشأنك بعد أن قطعنا كل هذا الشوط الطويل ؟! - خالد : وأعددنا المنطق إلى مسرحيتك / - شامل : لا حاجة إليها / - جبار : كيف لا حاجة إليها ؟ / - كمال : وكل شيء جاهز. / - جلال : وما عليك إلا أن تسمع / - شامل : لا أريد أن أسمع. / - علوان : عجيب ! صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف لايريد

أن يسمع.».[1]

إن تتابع الحوار على هذه الشاكلة، باستثناء صوت شامل، يفضي عن واحدية صوت المتكلمين، الذي يتتابع ليقدم فكرته الرئيسة، المعبرة عن ذهنية مؤلف نقيض متأمل، مما يصعب من إحالة الشخصيات على واقعها الأول. وليس مصادفة أن ينتهي، الاقتباس المطول السابق، بجملة تشير إلى مسرحية بيراندللو : «ست شخصيات تبحث عن مؤلف»، لتؤكد ما دأب فرمان عليه، من تأكيد الشعور بأزمة تمثيل الواقع، وهذا هو جوهر مسرحية بيراندللو، وضرورة تغيير الوسائل التعبيرية، لأن المعبر عنه -الواقع، متفلت في تغيراته. وقد جاء تغيير العائلة مكان سكناها، إذ انتقلت من حي الرصافة الشعبي القديم إلى حي الوشاش الأجد، تعبيراً ضمنياً رامزاً إلى التغيرات الديموغرافية والسوسيوسياسية، التي لحقت ببغداد، والعراق بأكمله، على مدى أكثر من نصف قرن. ويبدي فرمان اهتماماً زائداً بجيل ماجد، ابن العائلة الأكبر، بإيلاء الرواية عناية كبيرة بمذاكرته، وتعمد ذكر تاريخ ولادته عام ١٩٣٩، الذي يوافق سنة وفاة الملك غازي. ونرى ماجداً متأسياً على براءة سنوات الخمسينيات الأخيرة[2]، التي لايفصل بينها وبين زمن كتابة المذكرات أكثر من عشرة أعوام، مما يعني تسارعاً كبيراً في عجلة التغيير الاجتماعي والسياسي، نتلمسه كذلك عبر الاختلاف التكويني البيِّن بين شخصيتي ماجد وشامل، فالأخير يصغر أخاه ببضع سنوات حسب.

---

(١) غائب طعمة فرمان، ظلال على النافذة، ص ٢٩٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

** الشخصيات تحاكم المؤلف :

تحيل ثنائية حنا مينة الروائية «النجوم تحاكم القمر» (١٩٩٣) و«القمر في المحاق» (١٩٩٤) على مرجعية ذاتية، تقوم -إجمالاً- على استحضار جمع غفير من الشخصيات، التي شادها المؤلف في أعماله الروائية السابقة، بدءاً من «أبي فارس» و«مريم السودا» و«نايف الفحل» في «المصابيح الزرق» (١٩٥٤)؛ روايته الأولى، وانتهاء بـ «مرأن الطوراني» في رواية «فوق الجبل وتحت الثلج» (١٩٩١).

وعلى الرغم من أن المؤلف يحشد الكثير من الشخصيات في ثنائيته - سابقة الذكر- فإنه يركز على شخصيات روايات أربع هي : «المصابيح الزرق» و «الشراع والعاصفة» (١٩٦٦)، و«الياطر» (١٩٧٥)، و«مأساة ديمتريو» (١٩٨٥)، مقدماً -عبر تلك الروايات- عينة نافعة، تنبىء عن الطبيعة التشخيصية، التي تميز تجربته الروائية، على مدى أربعة عقود. ولا تكتفي الثنائية بذكر تراث مينة الروائي السابق، إنما تتحدث عن أعمال روائية لاحقة ينوي «عناد الزكرتاوي»؛ شخصية الثنائية الرئيسة، وقناع مينة الشفيف، كتابتها، كرواية «حارة الشحادين» التي يتم الإيهام، بإمكانية صدورها لاحقاً.

وتتلخص فكرة الثنائية في محاكمة الشخصيات الروائية الروائي- المؤلف، التي تخرج من رأس الزكرتاوي- المؤلف القناع، وهو في حالة انتشاء بصورة أليغورية، متجسدة في نار المدفأة المعبرة عن أتون تجربة الكتابة، وانتصار سارقها؛ المؤلف البروميثي، للإنسان، نقرأ : «راح يتذكر ... موتاه وقبورهم، كتبه وأسماءها، لكنه، رغم هذا التذكر الواعي ظل يشك في أن لوثة أصابته، ظل يحدق في النار، وفي الشعل اللهبية الذهبية، كانت الشعلات النارية

تنطلق حزمة واحدة كبيرة بحجم المدفأة ... فإذا بلغت مدى اندفاعها تفتحت وردة حمراء، ومن قلب هذه الوردة الحمراء، يخرج رجل أو تخرج امرأة، وبوثوق تنفصل هذه المخلوقات من منابتها اللهبية، وتتخطى المدفأة، مبتعدة إلى أقصى القاعة الكبيرة»[1]. ويمهد مينة للحدث الأبرز في ثنائيته، المتمثل في محاكمة الشخصيات مؤلفها، بالحديث عن عناد الزكرتاوي، الذي أحس برتابة حياته، فقرر مغادرة مدينته؛ «اللاذقية»، متوجهاً إلى منطقة «كسب»، وهي مصيف سوري شهير، عاش مينة فيه، فترات من حياته، بين بداية الحرب العالمية الثانية، وجلاء الاحتلال الفرنسي عن سورية[2]. ولعل مينة، في اختياره «كسب» دون غيرها من المناطق، قد أراد موازاة التجائه لسكانها من الأرمن، هرباً من الاحتلال الفرنسي، بلجوء الزكرتاوي. لذلك المصيف رغبة في الكتابة. ويقوم «بارون ناهابيت»؛ الأرمني العتيق، كما يصفه مينة، بتوفير بيت منعزل للزكرتاوي، حيث ستقع أحداث المحاكمة في طابقه الأرضي، ولا ينسى ناهابيت أن يزود الزكرتاوي ببندقية معدّة لتكتمل معادلة «الكتابة أو الموت» أو «الموت بدافع الكتابة»، التي تراود الزكرتاوي منذ البداية، واجداً في انتحار «همنغواي» أمثولته الحية.

وتنقسم شخصيات مينة، بعد أن أخذت بالتعرف على بعضها، شخصياتٍ متعاطفة مع الزكرتاوي، تتولى دور الدفاع، وشخصيات تدينه تتولى

---

(١) حنا مينة، النجوم تحاكم القمر، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٧، ص ٣٨.

(٢) لمزيد من التفصيل، انظر مقدمة روايته : الفم الكرزي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ٧-١٧.

دور الادعاء، في حين يترأس «أبو فارس» المحكمة؛ لأنه الأكبر سناً، تاريخاً وفنياً، فكهولته ساوقت أربعينيات القرن العشرين، وهو من أوائل شخصيات مينة روائياً. أما مستشاروه فهم «صالح حزوم» من «ثلاثية البحر»، والخال برهوم من «بقايا صور» (١٩٧٥)، وهما ينتميان إلى جيل واحد تقريباً، عانى هماً اجتماعياً وسياسياً مشتركاً في ظل الحكم العثماني والاستعمار الفرنسي، وإن اختلفت بيئتاهما، فالأول قادم من البحر، والآخر من البر. ويؤدي المثقف الثوري «الأستاذ كامل» من الشراع والعاصفة دور كاتب المحكمة. وتجتمع شخصيات الثنائية، كلُّها، في صالون البيت الكسبي، الذي تحول إلى قاعة محاكمة، تتملكها الرغبة في محاورة العالم الروائي الذي بناه المؤلف، فنحن «إذن أمام تاريخ استثنائي لمحكمة استثنائية»[1].

يكمن الظهور الأول لموضوع الثنائية في الفصل الحادي عشر من كتاب مينة «هواجس في التجربة الروائية» (١٩٨٢)، المعنون بـ «محاوراتي مع أبطالي»، وفيه تطرح إشكالية الخلق الأدبي، وماتفرزه من علاقة معقدة بين الروائي ومخلوقاته الأدبية، بتشديد على مفهوم حرية الروائي في اختيار أقدار شخصياته، للتعبير عن عدالة خاصة لاتتعارض -بالضرورة- مع ناموس الواقع، لكن هدفها الأساس تحقيق الشرط الفني. ومما يمكن الوقوف عليه في هذا الفصل -كذلك- تلك الحيوات الخاصة، التي تميز أبطال الروايات، فتجعل منهم مخلوقات لازمنية، على الرغم من زمنيتهم الحادة روائياً، نقرأ «... والغريب أن هواجس الرواية، التي تنقلب أحياناً إلى كوابيس.... تقيم معي حواراً بالرغم عني

(١) حنا مينة، النجوم تحاكم القمر، ص ١٤٨.

... وإذا كان أبطال الروايات يصبحون أحياء تماماً بالنسبة للقراء، فهم أكثر حياة بالنسبة للمبدعين، الذين عليهم، مهما تهربوا، أن يواجهوا مبدعيهم، وأن يؤدوا أمامهم حساباً عن الظروف التي أبدعوهم فيها، وأشكال هذا الإبداع، ومبرراته، وصحته، وضرورته، ومدى الإنصاف فيه ... والمؤلف، الذي هو خالق أدبي، يحار في أمر مخلوقاته الأدبية هذه، فأشياء الوجود نسبية، وليس من كمال في شيء، وكالحرية يأتي موضوع الظلم، ليثير إشكالاً، وتأففات، خاصة في العلاقات الشخصية، ومن أجل هذا فإن أبطالي يأتون إلي، في اليقظة والحلم، شاكين من الأحوال التي هم فيها، ومن الأوضاع التي يواجهونها»[1].

ونقع في الصفحات اللاحقة من هذا الفصل على أنوية حوارات، بين مينة وشخصياته، ستقوم الثنائية، من بعد، بتكريسها، كتلك الحوارات بينه وبين «كاترين الحلوة» و«نايف الفحل» و«ديمتريو»[2].

تتوزع شخصيات الثنائية، بالنظر إلى طبيعتها الإحالية، على تصنيفات ثلاثة هـــي:

أولا : شخصيات سبق الإيهام بواقعيتها، تم استدعاؤها من تراث مينة الروائي، ووجودها الحالي مفتضح، لأنه يظهر ازدواجيتها الأنطولوجية، فهي تحال على الورق مثلما أحيلت من قبل على الواقع، وتنتمي إجمالاً -إلى عالم الكتابة، وتحتل المساحة الأوسع

---

(١) حنا مينة، هواجس في التجربة الروائية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٢، ص ١١١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٦-١٢٥.

في الثنائية، ويصفها مينة بأنها ليست حية ولا ميتة في الوقت نفسه[1].

ثانيـــــاً : شخصيات تنتمي إلى الثنائية، يتم الإيهام بواقعيتها، وتقوم بالتمهيد للحدث الروائي، ولا تعود إلى الظهور لاحقاً كشخصية السائق «عزو الواوي»، وشخصية «ناهابيت» الأرمني.

أخيـــراً : شخصيات ليست لها مرجعية محددة في أعمال مينة السابقة، بل هي أقرب إلى «مشاريع» الشخصيات، كما أن مصيرها مجهول، فهي ما زالت في ذهن المؤلف، وقد لاتظهر إلى الوجود-الكتابة، وهي عاجزة عن إقناع القارىء بواقعيتها، كشكوس العاقلة، التي تنتمي إلى مشروع رواية يطلق عليها اسم «حارة الشحادين».

وتقوم التصنيفات السابقة، بما تضم من شخصيات، بخلق حواريةٌ خاصة، مستغلةً الحوارات الكثيرة في الثنائية التي تتسم -عامة- بصبغة قضائية، فمريم السودا، التي تطل علينا من صفحات «المصابيح الزرق» تنضم -مثلاً- إلى الادعاء، لتقاضي المؤلف على طريقة رسمه شخصيتها، فهي ضاجة من اختياره «نايف الفحل» زوجاً لها، لأنه عِنِّين، أو «رخو» على حد قولها، وهي تظهر غيرتها من كاترين الحلوة، التي أغوت الكثيرين، واستبد جمالها بسعيد حزوم وأبيه من قبل، فمريم، كما تظهر في «المصابيح الزرق»، دكناء البشرة، وعرجاء، يقودها العوز إلى ممارسة البغاء، لكنها على الرغم من ذلك، تبدي وعياً سياسياً واجتماعياً يتجاوز أميتها، ومزاجاً تغلب عليه البساطة والشراسة معاً،

---

(١) حنا مينة، النجوم تحاكم القمر، ص ٢٥٤.

وهي تختصر ذلك في عبارة منفعلة توجهها إلى الزكرتاوي، تقول : «اسأل نفسك. خلقتني عرجاء، وزوجتني من رجل لاخير فيه»[1]. فيرد عليها الزكرتاوي، بأنه راعى الظروف، وكان شاهداً على ماكان لا مزوراً له، ولعل رد الزكرتاوي، الذي أراده مينة مفحماً، ينبىء عن فهم جامدٍ لعلاقة الفن بالواقع، غلب على تنظيرات الأخير النقدية، وتلافاها عدد من أعماله الروائية، لأن الروايات الجيدة تكون دوماً أذكى من مؤلفيها كما يقرر «ميلان كونديرا»، فلقد ظل مينة أميناً للرواية الواقعية عامة، والرواية الواقعية الاشتراكية بصورة أخص، وعندما غذ الخطى نحو التجريب روائياً، جاءت نماذجه مفتعلة في غالبها، وأفضل ما يعبر عنه -كما يشير محمد الباردي- روايته «مأساة ديمتريو»[2].

فمينة لم يقنعنا، كثيراً، بالتغيرات التي طرأت على شخصية مريم لتلائم عمله الجديد، فنراها تتحدث -أحياناً- بلسانه عن الترميز والمعادل الموضوعي والمجتمع الذكوري ... إلخ[3] في حين تلتزم مريم، في باقي الحوارات، بوعيها الأول، مثلما نلفيه في «المصابيح الزرق»، دون أن يبرر هذا التفاوت، وينطبق هذا الأمر على شخصية «عبعوب» من «الياطر»، لاسيما في الجزء الثاني من الثنائية[4].

---

(١) حنا منية، النجوم تحاكم القمر، ص ١٠٨.

(٢) لمزيد من التفصيل، انظر : محمد الباردي، حنا مينة وجمالية النموذج، مجلة الجديد، عمّان، السنة الثانية، العدد الثامن، ١٩٩٥، ص ١٣-١٩.

(٣) حنا مينة، النجوم تحاكم القمر، ص ٨٠-١٢١.

(٤) انظر، مثلاً : حنا مينة، القمر في المحاق، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص ١٠٢.

تزخر الثنائية بإحالات على حيوات ثقافية، رافقت في وجودها، مسيرة مينة الكتابية، مشكلة، على امتداد الثنائية، ما يشبه «السيرة الموضوعية»، موضحة رأيه في ما كتب، وكتب عنه، فهو يعلن، عبر قناعه –الزكرتاوي، ضجره من النقاد، الذين «يطبقون نظرياتهم الرديئة، وفي رؤوسهم، غالباً، أحكام مسبقة جاهزة»[1]، رافضاً عزل النص عن سياقاته باسم البنيوية أو الألسنية، لكنه يرى أن ثمة نقاداً قد أنصفوا كتاباته، وغالباً ما يطال استحسانه، كما يفهم ضمنياً من التعليقات، أولئك النقاد الذين، لم تنبن مداخلاتهم النقدية على إبراز أحكام قيمية سالبة، أو انعدم التعاطف منها مع أعماله، كـ«شاكر النابلسي» الذي يضمِّن مينة في ثنائيته طرفاً من وصف الأول لشخصية الطروسي، حين قال عنه انه «تمثال نادر متقن الصنع»[2]، فنرى مينة يورد العبارة السابقة، بتحوير بسيط، فتغدو «نحته (المؤلف) من أندر المعادن»[3]. أو يشير من طرف خفي إلى كتب احتفت به، ككتاب «محمد الباردي»: «حنا مينة ... كاتب الكفاح والفرح». أما الناقد الذي يتهم الزكرتاوي بأنه شوه صورة المرأة في بعض رواياته، فإنه يكيل له الاتهامات، ويصب جام غضبه عليه. كما يقوم مينة بتأويل بعض شخصياته، وتفسير سبب تشخيصه لها على النحو الذي ظهرت به، عبر الوسيط الزكرتاوي،

---

(١) حنا مينة، النجوم تحاكم القمر، ص ٥٥.

(٢) شاكر النابلسي، مباهج الحرية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص ٤٤٢.

(٣) حنا مينة، النجوم تحاكم القمر، ص ١٠١.

يقول : «لنأخذ مريم السودا، مثلاً، فهذه المرأة الكاسرة هي امرأة مسكينة في نفس الوقت، ولم أفعل، عندما جعلتها تتشكل على هذا النحو، سوى استلهام البيئة التي خرجت منها ... طبعاً هذا يشمل النطفة الأولى وحدها، وما تبقى ابتكار وفي هذه النقطة، يأتي الابتكار إنما للشخصية التي ماهيتها في شخصيتها، فعاهة العرج، ككل عاهة، إما أن ترتفع بصاحبها إلى فوق، أو تهبط به إلى تحت، وعاهة مريم ... نزلت بها إلى تحت، ولست أنا المسئول عن هذا، وفي ذات الوقت أنا المسئول عنه»[1]. ويمكن عد هذا الاقتباس، وما يشبهه في الثنائية وثائق، تنضاف إلى ما سطره مينة نقدياً، عن تجربته في الكتابة ككتابيه «هواجس في التجربة الروائية» و «كيف حملت القلم» (١٩٨٦)، لأن مصداقية التعليقات النقدية في الثنائية تكاد تتطابق مع آرائه النقدية خارجها، فهو لا يلجأ إلى تضليل قارىء الثنائية كثيراً. ولأن مينة يبدي اهتماماً واضحاً بقضية السبق الفني، والابتكار، كما نلمس ذلك في «الإيضاح» الذي يتصدر الجزء الأول من الثنائية، فإنه يحاول في نهاية الجزء الثاني منها أن ينفي التشابه بين عمله، ومسرحية بيراندللو «ست شخصيات....»، نقرأ : «تعترف المحكمة أن مهمتها كانت صعبة، ومعقدة جداً، لأنها غير مسبوقة، وإذا ما كان برانديللو، وهو المسرحي المعروف، قد وضع مسرحية تتناول أبطالاً يبحثون عن مؤلف، فإن عمله يختلف عن عملنا»[2].

---

(١) حنا مينة، القمر في المحاق، ص ٣٠١-٣٠٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣٠.

ويمكن تلخيص أسباب الاختلاف، كما يراها رئيس المحكمة، في الآتي :

١- بحث الشخصية عن مؤلفها غير محاكمة الشخصية مؤلفها .

٢- عدد شخصيات الثنائية أكبر بكثير من عدد شخصيات المسرحية.

٣- تعبر المسرحية عن عالم علوي، أما المحاكمة، فهي تواجه عالماً سفلياً.

وإذا كان رئيس المحكمة قد أشار إلى جوانب الاختلاف بين مسرحية بيراندللو وثنائية مينة، بتهافت لايخفى، فإن جوانب التشابه قائمة كذلك، فبحث شخصيات بيراندللو عن مؤلف متوخى هو محاكمة ضمنية للمؤلف المتاح، أي أن الثنائية ليست سوى تنويع على المسرحية، لكنها تظل عاجزة عن التشكيك الفعلي في فكرة المؤلف الخالق أو المؤلف الأب، مثلما فعلت المسرحية، لأن انتصار مينة في ثنائيته كان لمن تجري محاكمته، لا للشخصيات.

الفصل الرابع

تطبيقات على الرواية الميتاقصية العربية

* يستكمل هذا الفصل الجوانب التطبيقية التي تناولها الفصل السابق، ليصب اهتمامه على ثلاث روايات، تقدم تجارب ميتاقصية جامعة، تعتمد معظم التقنيات الميتاقصية المتداولة، وتكاد تحوي الأشكال والموضوعات الميتاقصية العامة التي ناقشها الفصل الثالث، لكنها تتجاوز ماسبق إلى أشكال ميتاقصية أقل شيوعاً، ستجعل المدخل إلى تحليلها، يتخطى الطبيعة الاستدلالية، المعمّقة للمفاهيم والتأطيرات النظرية الميتاقصية التي تشتمل عليها، كما فعلنا في الفصل السابق، إلى النظر المتئد في خصوصية موضوعاتها، وطرائق التعبير عنها. وعلى الرغم من الاختلاف البيِّن بين الروايات الثلاث تشكيلاً ورؤية، فإنها تجتمع على ميتاقص ظاهر، يتولى قياده ساردٌ، يقوم بدور المؤلف الداخلي، ويتخلّى ساردو الروايات عن مركزيتهم التقليدية، بائحين بضعفهم الإنساني، وهادمين التراتبية المزعومة بين الأنواع الأدبية التي تؤلف نصوصهم، ومعوِّلين على الهامشي والمكبوت والمغيب.

١- الكتابة الثانية في "الديناصور الأخير" :

ينسخ فاضل العزاوي في روايته : «الديناصور الأخير» (١٩٨٠) نصه الروائي الأول : «مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة» (١٩٦٩)، ليعيد كتابته ثانية، وفق شرط إبداعي جديد، أملته «إعادة قراءة» لاحقة.

ويتوجه العزاوي في «الديناصور الأخير» إلى عالم روايته الأولى، مقوضاً، بانعكاسية وإحالية ذاتيتين، تتخذان من التراث الروائي الخاص مسرحاً لأسلبة مغايرة، عمادها التعديل: حذفاً وإضافةً وتحويراً، بتضافر مع فاعلية ميتاقصية، تتوجه -في مجملها- إلى النص السابق.

وتَبْرِزُ ممارسات العزاوي التأويلية لكتابته السابقة، أجواء إبداعها، وردود الأفعال النقدية على نشرها، واضعة غير قليل من نزوعاتها، فنياً وفكرياً، تحت ممحاة الكتابة الجديدة، ففي الإيضاح الافتتاحي، الذي يتصدر «الديناصور الأخير»، ويشترك في صياغته، كما تقول الرواية، المؤلف وبطله (س) الملقب بالديناصور، نقرأ : «يود المؤلف وديناصوره أن يشكرا جميع النقاد الذين كتبوا عن هذه الرواية -القصيدة منذ ظهورها ... لا لأنهم امتدحوها، فذلك شيء لا علاقة للمؤلف وديناصوره به، وإنما لأنهم حاولوا أن يغامروا في الدخول إلى مغارة الوحش، حيث يصطدم المرء في كل خطوة من خطواته بأسرار، وطواطم، ظلّت مخفية طيلة عشرات الألوف من الأعوام»[1]. ويفتضح المؤلف -السارد، في الإيضاح ذاته، استراتيجيته الكتابية في نصه الثاني قائلاً : «إن المؤلف وديناصوره إذ يشكران النقاد على اهتمامهم بالنص الأول، إنما يشيران في

---

(١) فاضل العزاوي، الديناصور الأخير : قصيدة-رواية، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ٧.

الوقت ذاته إلى أنهما قاما بإجراء تغييرات عديدة، وأحياناً أساسية في بنية هذه القصيدة-الرواية، وهي تغييرات، وجدها المؤلف وديناصوره -على حد سواء- ضرورية»[1].

وإذا كانت التغييرات الكثيرة التي طالت النص الأول قد أسهمت في إثراء ميتاقصية النص الثاني، فإن رواية «المخلوقات» كانت قد مارست ميتاقصية مبكرة، يتجلى أهم ملامحها في الظهور الصريح للمؤلف سارداً ومسروداً، ويتفاوت هذا الظهور في وظائفه، فالمؤلف يحول -أحياناً- دون تمادي بطله في غيه، كأن يتلف المعادلة الرياضية، التي يقوم عليها جهازه الإشعاعي التدميري، يقول : «... وحتى لايقع هذا الجهاز الرهيب في يد بعض الدول الكبرى، ارتأى المؤلف إتلاف المعادلة الرياضية لجهاز بطله؛ العالم الشرير»[2]. كما ترد تعليقات المؤلف على أحداث الرواية، لتؤكد انضواءه في عالمها، وداخليته، نقرأ : «قال مؤلف الرواية : ثمة رجل إضافي سيكون موجوداً، على الدوام، ليروي القصة. موت المدينة لايعني نهاية الرواية»[3]. ويتخلى المؤلف الخارجي؛ فاضل العزاوي عن حذر الروائيين المعتاد من ذكر أسمائهم الصريحة داخل عوالمهم الروائية، فيطأ أرض روايته، ليغدو إحدى الشخصيات،

---

(١) فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، ص ٩.

(٢) فاضل العزاوي، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، (اعتمدت نسخة منقولة عن الكومبيوتر، زودني بها المؤلف، وهي النص الأصلي للطبعة الأولى المنشورة في العام ١٩٦٩، والصادرة عن دار الكلمة-بغداد، وستصدر لاحقاً عن دار الجمل)، ص٢٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٠.

نقرأ : «... وشعر بحب غامر للكلاب : ... الكلب الذي يقترن بالذئاب، الكلبة السوفياتية الصاعدة إلى السماء، الكلب الذي نهش بنطلون فاضل العزاوي عند بوابة نادي كلية التربية»[1]، ويكتفي المؤلف الخارجي، روائياً، بادعاء اضطلاعه بمهمة السارد، أو الراوي للحكاية، حين يُوقّع في مستهل الملف العلمي الذي يتركه (س) أو الشبح آخر الرواية بـ«راوي الحكاية : ف. العزاوي»[2]، وبالإمكان أن نعد الملف السابق، الذي يطلق عليه العزاوي : «في وحشة الكون المهجور» تفسيراً لمسائل جوهرية تخص كتابة الرواية، وكتابة العزاوي عامة، فهو يتناول، ميتاقصياً، أسباب تشتيت الشكل الروائي، في «المخلوقات»، للمعنى، مسوغاً غموض اللغة الروائية[3]، وموضحاً رؤية المؤلف - السارد الأخلاقية والجمالية للعالم، يقول، مثلاً : «إنني غامض، ذلك لأنني أعيش وعيي بدون خيانة، في الوقت الذي يحاول فيه معظم الناس عادة أن يجدوا الراحة في الزوجة، في الحب، في الشعر، في السياسة، في كل شيء، وهكذا يفقدون عنصرهم الأصيل، ويستسلمون، حتى بدون إعلان للهدنة أمام إغراء الموت. هكذا يصبح (سومرست موم) كاتب قصة، وهكذا تجد (سيمون دي بوفوار) قبرها، عندما تعلن عن عنوان وظيفتها : إنني امرأة»[4]، ولقد ارتأى العزاوي في «الديناصور

---

(١) فاضل العزاوي، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص ٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧٨.

(٣) على الرغم من وشاية نصوص العزاوي القصية، والشعرية بالخداع، والالتواء التعبيريين، فإنها تظل تجاهد في سبيل توضيح شيء ما (أي أنها ليست لعباً لغوياً محضاً)، وإحداث حالة من التواصل، غير المباشر، مع قرائها، انظر :

- Khaled Mattawa, Remarkable Remembrances, in Banibal : Magazine of Modern Arab Literature, London, Autumn 1999, pp. 4-5.

(٤) فاضل العزاوي، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، ص ٨٢.

الأخير» أن يحذف هذا الملف، كلّه، ليتواءم ذلك مع شرط الكتابة الجديد. وللوقوف إجرائياً على طبيعة التغييرات التي يجريها العزاوي في كتابته الثانية لرواية «المخلوقات»، فلنتأمل بعض الأمثلة في الجدول الآتي :

الكتابة الأولى	الكتابة الثانية
١- قواد نظيف يقف بصمت وأدب تحت العمارة المرتفعة كحيوان ص (٨)	١- قواد نظيف يقف بصمت وأدب، مثلما يفعل دائماً، تحت عمارة مرتفعة، مثل حيوان منقرض في ساحة التحرير. ص (١٤)
٢- كنت أريد أن أعيش ليلتي، وأن أتنزه داخل غرفتي مع امرأة ما في الليل الذي بدا لي جميلاً، ربما من الخيبة أو التفكير في تفاصيل العلاقة التي يمكن أن تعاش، لولا أنني خدعت. في الزقاق المظلم أظل أنتظر بلهفة تامة الرجل الذي لا يجيء.. ص (٩)	٢- كنت أريد أن أعيش ليلتي مع امرأة ما في الليل الذي بدا لي جميلاً، ربما بفعل الخيبة أو التفكير في تفاصيل العلاقة التي كان يمكن أن تعاش لولا أنني خدعت. أيتها المرأة، ها أنذا أتأرجح فيك مثل نار في غابة. معك أكون أكثر وحدة من رجل يموت. البحر يتدفق إليك، وأمامك، عالياً، تحلق الطيور. في الزقاق المظلم انتظرت رجلاً لا يجيء ...ص (١٥-١٦)
٣- تغيرت كثيراً في الشهور الأخيرة، تغييرات طارئة، غير مدركة تتخذ شكل ذبذبات يمكن رؤيتها على رادار التخيل الشبحي. ص (١١).	٣- ... تغيرت كثيراً في الشهور الأخيرة، تغييرات طارئة لا يدركها أحد غيري . ص (١٩)
٤- ثمة امرأة تخرج من الليل، جميلة، في جانبية الأرض، نحيفة كالمتر، إنها الآن تحدق في جسدها داخل القاعة الزجاجية، أحياناً يكون الظل في المرآة أكثر إغراء من الجسد ذاته، إنها تحب نفسها بطريقة ما. في الحب تجد ما يمكن تأكيده داخل ضباب العالم. لعل أكثر الأشياء قوة : المجازفة في حرب أصولية مع قادة السفن المغلقة في أبدية الفضاء الفارغ. لست حالماً على أية حال. ص (١٣)	٤- ثمة امرأة تخرج من الليل، جميلة، مثل قضية منجزة. إنها الآن تجلس إزاء المرآة، وتحدق في نفسها. أحياناً يكون الظل في المرآة أكثر إغراءً من الجسد ذاته. لقد أدركت هذه اللحظة فقط، لماذا كان نرسيس يحب نفسه. وعلى أية حال، فإنني لست سوى صانع أحلام. ومع ذلك أجهد نفسي باحثاً عن حقائق الشارع اليومية الصغيرة، التي غالباً ما أجدها

الكتابة الثانيـة	الكتابة الأولـى
تحت الأقدام، ملطخة بالوحل والغبار .... لست حالماً على أية حال. ص (٢١-٢٢) ٥- ذات يوم عثرت على ذئب صغير جداً، تحت سريري، كان هادئاً مثل صرخة مقطوعة، ولكنه والحق يقال، لم يحاول إزعاجي قط، ولكن، لا، هذه حكاية قديمة رويتها ألف مرة. فأنا أعرف أن القراء لا يميلون إلى قراءة مثل هذه العلاقات الحيوانية، ولعله من الأفضل أن أروي بعض القصص الأخرى، أو أنشد بعض القصائد لتسلية القراء، مادمت أجهل أين يكون بطل هذه الرواية قد أخفى نفسه، أو ماذا يفعل الآن. وللأمانة فإنني أحذر القارىء من مغبة أن يضع ثقته في هذا الديناصور، الذي يتجول طليقاً تماماً داخل هذه الصفحات (من يقدر أن يلجم الديناصور!) فلقد تناقشت معه، أنا مؤلفه، بضراوة، ليمكنني من أن أخطط حياته بعض الشيء، أن أدخله في قالب روائي يحتمله القراء، ذوو الأعصاب الضعيفة. ولكنه، وا أسفاه، رفض رجائي بحدة... أحياناً اكتشفت أنني أمنح للذئب حبي. ص (٢٤)	٥- أحياناً أكتشف أنني أمنح للذئب حبي ص (١٤).

ينزع العزاوي في كتابته الثانية، بالاستناد إلى الجدول السابق، إلى التقليل من إكلينيكية الوصف وذهنية الإحالة، بالتوجه نحو ربط عالم الرواية، بواقعها «الحقيقي»، دون أن يعني ذلك، التخلي الكامل عن فصامية السارد، الذي يصور واقعاً ذهنياً، وعالماً داخلياً أساساً. فالتحوير في الاقتطاف {١} من «الديناصور الأخير» يقلل من إبهام التشبيه في «مرتفعة كحيوان»، الذي يعاني من الافتقار إلى مرجعية واضحة (سواء أكانت واقعية أو متخيلة)، ويضيف إليه صفة «منقرض»، فنستدل، بذلك، أن العمارة مرتفعة كديناصور، مثلاً، بتعزيز من السياق العام، وأنها قديمة البناء، دون أن تتحول لغة التشبيه إلى المباشرة. وتربط تلك العمارة بمكان واقعي (= ساحة التحرير) لتكمل الأثر المطلوب من التعديل[1]. ويقلل العزاوي من غلواء مؤلفه في «المخلوقات» الذي ينحو، فيما يسرده، إلى تقديم رواية يمتزج فيها «الخيال العلمي» بالرواية البوليسية، وهو ما يتجنبه سارد «الديناصور الأخير» مثبطاً من الشعور الطاغي بصدور الرواية عن انشطار حاد لذهنية بطله (س)؛ العالم الشبح، كما فعل سابقاً، ولهذا فإن الاقتطاف {٣} من «الديناصور الأخير» يستغني عن جملة : «تتخذ شكل ذبذبات...» التي تصف التغييرات المستجدة على السارد، وتنعتها بأنها «طارئة

(١) يحدد العزاوي في «الديناصور الأخير» عدداً من الأماكن التي كانت غفلاً من التسمية في «المخلوقات»، كأن يورد -مثلاً- اسم غابة «علي بك» في شمالي كركوك؛ مدينته، التي ذهب إليها السارد مع أصدقائه في رحلة مدرسية أيام الطفولة، أو يذكر محطة قطار كركوك القديمة...، انظر : فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، ص ٤٢-٤٣.

ولا يدركها أحد غيري» حسب. فوعي العزاوي اللاحق يجعل كتابته تراوح بين تقديم الاختلال الذهني الذي يعانيه السارد، فيدفعه إلى إنتاج «سرد شيزوفريني»، كما في رواية «المخلوقات»، والحديث عن «الشيزوفرينيا» سردياً[1].

ويدخل المكوّن الشعري، أكثر، في نسيج كتابة العزاوي الثانية، ليهدم الفجوة المتخيلة بين النوع الروائي والنوع الشعري[2]. فنرى «القصة داخل القصيدة، والقصيدة داخل القصة أو الرواية. وبهذا المعنى، فإن الشعرية قيمة جمالية أبعد من النص الشعري، تحتفل بكل ما يجعل المخيلة تنفتح على ما

---

(١) لمزيد من التفصيل حول «السرد الشيزوفريني»، انظر :

- Lee R. Edwards, Schizophrenic Narrative, The Journal of Narrative Technique, Vol. 19, Nu. 1, Winter 1989.

(٢) يعلي العزاوي من نهج كتابي مزدوج الأثر، يحد من نثرية القص، وغنائية القصيدة، بإضفاء القصي على القصيدة، والشعري على الرواية والقصة، وهذا ما لاحظه «بول شاوول» في تقديمه أعمال العزاوي الشعرية، متحدثاً عن ديوانه «عويل العنقاء»، يقول : «تحس أن الشاعر في قصائد هذا الديوان، وكأنه بات على مسافة من لغته، من قصيدته، يرعاها بإرهاف حاد، ويحاصر جنونها السابق، في سياق قصصي، لكن هذا السياق القصصي يتمرد على قوانين القص التقليدي، ليخترق مجالاً جديداً في قصيدة قصصية فانتازية هنا، حالمة هناك، وتأملية هنا وهناك ... وهذا يعني أن العنصر القاص في قصيدة العزاوي نفي له وإعدام لطبيعته المختلفة لينوب في الشعري، في عملية كسر لمعطيات الواقع وقوالبه قوانينه ولغته»، انظر : فاضل العزاوي، صاعداً حتى الينبوع : الأعمال الشعرية (١٩٦٠-١٩٧٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٩-١٠.

يصمد في الزمن من خلال طاقة الحرية التي يمتلكها»[1]، وهذا ما يدفع العزاوي إلى أن يدعو «الديناصور الأخير» في العنونة الفرعية: «قصيدة-رواية»، ثم ما يلبث أن يدعوها في مستهل إيضاحه بـ «الرواية-القصيدة»، متلاعباً بالتراتبية النوعية، التي قد توجه القارىء، مسبقاً، إلى تلق نوعي معين. والاقتطاف {٢} مثال جيد لانفتاح الرواية على القصيدة، فشعور السارد بالخديعة، وغياب المرأة فيزيقياً، وشاعرية الانتظار دون طائل، تدفع إلى الغرق في عالم القصيدة المتخيل بالكامل، فيتجاوز السارد المكان المغلق الضيق (=الغرفة) إلى المكان المفتوح الرحب (= البحر أو الغابة)، ويتحول الغياب إلى حضور متوحد، لكن الذاكرة سرعان ما تنبعث منكرة بالرجل الذي لا يجيء. ولنلحظ أن العزاوي يستعمل الفعل الماضي (= انتظرت) عوضاً عن الفعل الحاضر (أنتظر)، ليؤكد انقضاء الحدث في رواية «الديناصور الأخير»، وانتماءه للكتابة الأولى، واستعادته -من بعد- شعرياً، عبر تأمل العزاوي فيما سطّره سابقاً. ويحول العزاوي نثرية التعبير في الاقتطاف {٤}، المتمثل في انشغال امرأة بذاتها عبر النظر في المرآة، إلى تعليق شعري موجز وكثيف الإيحاءات (= لقد أدركت هذه اللحظة فقط لماذا كان نرسيس يحب نفسه.)، ملخصاً فكرة تفضيل صورة الذات على الذات التي ينثرها في جملتي : «إنها تحب نفسها بطريقة ما. في الحب تجد ما يمكن تأكيده داخل ضباب العالم». ويخلع العزاوي، على المعنى الشعري في الاقتطاف {٥} من «المخلوقات» عباءة أليغورية، رابطاً

(١) فاضل العزاوي، بعيداً داخل الغابة : البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى، دمشق، ط١، ١٩٩٤، ص ١٣٥.

انتقال الآخر المعادي إلى الذات، بانتقال السارد من براءته الأولى إلى نضجه الملوث. وبذا يضفي العزاوي طابعاً أسطورياً على مفهوم الآخر، ويحرفه عن حرفيته الوجودية، أو الجحيم السارتري، المهيمن على كتابته الأولى.

ومثلما يبتدع القراء مؤلفيهم، مُخَلِّقين نصوصاً بعدد القراءات، فإن العزاوي يبتدع قارئه في «الديناصور الأخير»، ويعلن عن ذلك صراحة، بحشد من الإرشادات الموجهة إليه، كالتحذير من عنف ديناصوره، الذي قد يفاجىء ضعاف القلوب من القراء، في أية صفحة من الرواية (انظر الاقتطاف {٥})، فالمؤلف الداخلي يصوره قادراً على التجول بين صفحاتها، خالقاً عالمه الورقي الخاص، ومتفلتاً من الصفات الناجزة التي قد يطلقها عليه القراء، فيحاصرونه بتفسيرات نهائية. ويصرح المؤلف الداخلي بعجزه عن رسم شخصية بطله، والتخطيط المسبق لحياته روائياً، مما يوحي بتواصل تخلقه نصياً، وينهض مؤلف العزاوي أو سارده بدورين رئيسين، فهو، من ناحية، أشبه بمهرج البلاط، الحريص على تسلية الملك، أو القارىء في الرواية، وهو يقوم، كذلك، بترويض ديناصوره، مدعياً أنه يحاول تقريب عالمه من عالم القراء، بالتوسط المهادن بينهما.

من الصعب على قارىء «الديناصور الأخير» الوقوف على «إعادة القراءة» التي يجريها العزاوي، دون تبين آثارها المادية، متمثلة في «إعادة الكتابة»، وتجيء الأخيرة لافتة النظر إلى العزاوي قارئاً، عندما يعلق على مقاطع من كتابته الأولى، كالآتي : «وإذ أستدير داخل قاعة المرايا، يأخذني الفجر وأبتسم لأشجع امرأتي، التي تكون واقفة في الطرف الآخر من القاعة، تمشط شعرها على انتظاري حتى النهاية»، فينعكس العزاوي ذاتياً، بُعيد السابق،

قائلاً : «وكنت أسقط في الشعر»[1]، مكتشفاً شاعرية ما كتبه، أو يقول، في مواضع أخرى : «إنه الشعر، مرة أخرى، الشعر المرّ مثل قبلة فوق الفم»[2]. وتتسلل بعض الملحوظات إلى السرد اللاحق، كأن يعلق على تساؤله في النص السابق إن كان «ماوتسي تونغ» سيطيل لحيته، مستقبلاً، أم لا. فيقول : «كان ماوتسي تونغ لايزال على قيد الحياة عند كتابة هذه الجملة الأخيرة»[3].

وإذا كانت التعليقات أو الإضافات السابقة مرتهنة إلى المنحى التعديلي العام في «الديناصور الأخير»، الذي يَعُدُّ نص «المخلوقات» مسودة لكتابة تالية، فإن الفصل أو النشيد السابع من «الديناصور الأخير» المعنون بـ «حاضر الماضي» مضاف كله إلى الكتابة الثانية، ولا أثر له في الكتابة الأولى، وفيه نتعرف إلى ذكريات اعتقال (س)، التي تقدم سبباً إضافياً إلى أسباب انكفاء السارد على عالمه الخاص في روايتيه، فهو مرآة لبطله المغترب عن ذاته والعالم، لاسيما عقب خروجه من المعتقل، نقرأ : «أما هو فقد كان معتقلاً، ولكنهم عندما أطلقوا سراحه اعتقل نفسه، ونسي حتى فتاته، التي كانت تنتظر كل يوم بدون أمل»[4]، وبذا تعلل صرخة السارد حين يقول : «يا إلهي ... كيف يمكن للمرء ألا يكون ديناصوراً !؟ كيف !»[5] ويتوضح سبب انمساخ (س)،

---

(١) فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، ص ٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ٥٦.

فتحول الأخير إلى ديناصور، يعني اغتراب جسده عن روحه، ليغدو الأول موضوعاً محايداً، بل معادياً.

فالكلبية تحكم تصرفات (س)، لأن تكرار التجربة الحسية تتلازم وافتقاد المصداقية، ويسهم ذلك في التعجيل من موت (س) المعنوي، الذي يعبر عن خراب روحه المثقلة بالحروب. ويُمضُّ (س) أن يرى الإنسان ذاته قاتلاً وقتيلاً، فهو مبرر القتل دوماً، كما نقرأ على لسانه، متخذاً من نفسه الأنموذج الإنساني العام: «إنهم يتقدمون نحوي، أنا الكائن الوحيد الموزع في دفاتر مذكراتي، وتعاليمي إلى مستقبل العالم: كائن وحيد بين الأنصاب. متهم سلبي. سوف أشنق بدون محاكمة. إذ كيف يمكن تبرير كل هذه الحرب بدون قتلي، أنا العدو الذي من أجله تشن كل حروب العالم، وتعقد مفاوضات السلام»[1]، وهذا ما دفع «شكري عزيز ماضي» إلى إدراج رواية «المخلوقات» ضمن الروايات التي تعكس أجواء هزيمة حزيران[2]. لكن العزاوي لايقف عند تلك الهزيمة حسب، إنّما يتعامل مع تاريخ طويل من الدمار والتقتيل يتعدى -كذلك- ذكريات السارد الخاصة عن الحربين العالميتين، ليخرج بتصور كوني، تتجاور فيه إدانة القتل المادي، وما يسوغه عقدياً من فكر شمولي، بشهوة القتل المعنوي، التي تشتمل على انتحار بطل الرواية، وموت المدينة، وتحجر سكانها ... إلخ.

فالرغبة في الانتحار تعني الرغبة في التحرر والانفصال عن المجتمع، أو

---

(١) فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، ص ١٠٥.

(٢) لمزيد من التفصيل، انظر: شكري عزيز ماضي، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ١١٤-١١٨.

الأنا الأخرى المعادية، وموت المدينة، وإبادة سكانها يعنيان التحرر من سطوة الماضي، وهيمنة الأوضاع السائدة، ولا يضطلع بهذه المهمة، التي قام بها (س)، سوى «مسيح عصري بقلب يهوذا»[1] فهو يمنح بركاته للآخر؛ كي يخونه، فدون تلك الخيانة، يصبح خائناً لنفسه، وبذلك لا تتكرر دائرة القمع والثورة، وقاعدة : «إذ ينقرض ديناصور يولد ديناصور آخر يقاومه الناس»[2]. ويلخص العزاوي مغزى موت بطله، كاشفاً عن قناع الديناصور الذي يتلبسه في «النشيد التاسع عشر» من «الديناصور الأخير»، ويأتي النشيد محاكياً الشكل المسرحي الكلاسيكي، عبر حوار يضم (س) والمؤلف والكورس، نقرأ : «- المؤلف : ستكون وحيداً أبداً، متحداً بعذاب ضحايا لاتعرفهم يأتون من التاريخ إلى التاريخ /- الكورس : لتمت، لتمت، لتمت، فالثورة خلف الباب، وعلى وجهك آثار الماضي، لتمت، لتمت، لتمت/- (س) : سأموت وأنهض في أزمان أخرى، حتى ينقرض الليل البشري، سأموت، وأنهض أكثر حرية من أغنية تصرخ في صحراء»[3].

وربما كانت كتابة العزاوي الثانية أمثل تعبير عن نهوض أكثر حرية في زمن آخر.

---

(١) فاضل العزاوي، بعيداً داخل الغابة، ص ٢٤.

(٢) فاضل العزاوي، الديناصور الأخير، ص ٨١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٩.

٢- الرواية تحكي ذاتها في "مملكة الغرباء" :

يعمد «إلياس خوري» في روايته : «مملكة الغرباء» (١٩٩٣) إلى تدوين حكائي، تسهم السرود الشفاهية والمكتوبة -على السواء- في إثرائه، عبر تقديم غير رواية للحدث الحكائي الواحد، ولا تطور رواية خوري حدثاً أو شخصية، قدر التفاتها إلى أحداث منجزة، وشخصيات مكتملة في سياقاتها، كما يوهمنا الكاتب، تستولي على تفكير سارده، فتعشش في ذاكرته، وتؤجج مخيلته، دافعة به إلى إثباتها على شكل حكايات. ويبدأ العالم الروائي لدى خوري بالتفتح، حين يتأمل سارده ما يدوّن من حكايات، ناسجاً حولها هواجسه، وانطباعاته، دون أن يهب القارىء إحساساً بمركزيته، فهو يترك للآخرين الفرصة كي يحكوا حكاياتهم، ويغدو، هو ذاته، أحياناً، جزءاً، منها. وتتسم حكايات الرواية -عامة- بغرابة عوالمها، وشاعريتها الفائقة، وهامشية أصحابها إجمالاً. وينشغل خوري بجماليات الخطاب الحكائي أو «قصة الحكاية»، بتعبيره، التي تطغى صدقيتها، المستقاة من براعة ساردها، على موثوقية الحكاية؛ لأن القصة، مثلما يرى خوري، كذب وحقيقة، أو كذب من أجل الحقيقة، وهذا ما يجعل الحقيقي في الرواية ملتبساً بالمتخيل، وما حدث مشتبكاً بما يمكن أن يحدث، دون فواصل ملموسة بينها، وأبرز ما يدلل على ذلك انقسام شخصيات الرواية إلى فئتين أساسيتين؛ فئة تنتمي إلى الواقع «الحقيقي» وترحل منه إلى الواقع الروائي، محتفظة بأسمائها الأصيلة كعلي أبو طوق؛ قائد مخيم شاتيلا، وفوزي القاوقجي؛ قائد جيش الإنقاذ، وفيصل؛ الفتى الحالم. والفئة الأخرى متخيلة كـ «جرجي الراهب» الذي يزودنا خوري بسيرة شبه تفصيلية لحياته، عبر جمع من الروايات التي تحدثت عن تاريخ خروجه من «دوما»؛ قريته شمالي لبنان،

والتحاقه بسلك الكهنوت في «مار سابا»: الدير المقدسي، وقيادته لعصابة في «الجليل» قبيل وفاته في ١٧ أيار ١٩٤٦، وفقاً لخبر منشور في أحد أعداد صحيفة «القدس»، الذي عثر السارد عليه في جامعة كولومبيا في نيويورك.

ويجابه خوري قارئه بخداع تشخيصي، يحاول فيه التقليل من حقيقة الشخصيات الواقعية، والإيهام أنها من صنع الخيال، في حين تبدو الشخصيات المتخيلة حقيقة محضاً، لكن خوري ما يلبث أن يفتضح هذا الخداع، قبيل نهاية الرواية ليحدد شخصياته الروائية، حقيقيها ومتخيلها، نقرأ: «لكن نبيلة كانت وعلي أبو طوق، وفيصل أحمد سالم والشركسية البيضاء، أما جرجي الراهب، فهو حكاية»[1]، وهنا تتعزز لاموثوقية السارد ثانية أو تلاعباته؛ لأننا قادرون على التثبت من وجود علي أبو طوق الفعلي، وربما فيصل، أما الآخرون فلا، ذلك أن تواريخهم، باستثناء جرجي الراهب، توهم بأنها خاصة، وحكر على ذاكرة السارد، فضلاً عن أن خوري يشير في أحد الحوارات إلى أن الشركسية البيضاء أو وداد الشركسية شخصية متخيلة على خلاف ما يقرره سارد الرواية، نقرأ: «... ويدا المتخيل الذي هو جرجي الراهب أو وداد الشركسية وكأنهما حقيقيان لأنهما خيال مطلق»[2]، ويؤدي اعتراف السارد بطبيعة شخصياته الأنطولوجية إلى وضعها -سردياً- في إطار من «المحو الذاتي» Self-erasure، وينسحب هذا إلى ما يبنيه خوري من عوالم تعتمد

---

(١) إلياس خوري، مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص ١١٨.

(٢) يسري الأمير، حوار مع إلياس خوري، الآداب، بيروت، العدد السابع والثامن، تموز وآب ١٩٩٣، ص ٦٩.

أحداثاً حقيقية، فالوجود الفعلي لبعض الشخصيات مهدد دوماً، بافتضاح الوجود الزائف للشخصيات المتخيلة الأخرى، التي تقاسم الأولى حياة روائية واحدة[1]. وتظهر شخصية كـ «خليل أحمد جابر»، الباحث عن قاتل ابنه في رواية خوري : «الوجوه البيضاء» (١٩٨١) حينما يشير سارد «مملكة الغرباء» إلى الموضع الذي مات فيه[2]، دون أن يتشكك في حقيقة وجوده فعلياً أو موته، على الرغم من تصريح المؤلف بأنه شخصية «متخيلة لا مرجع حقيقياً لها في الواقع»[3]، بخلاف شخصياته الأخرى، التي غالباً ما تملك مرجعيات واقعية.

ومن هنا نستطيع معاينة الطريقة التي يرى سارد خوري بها الواقع، فهو عاجز عن إنكار حقيقة المتخيل، أو أنه لايريد ذلك، بأثر من نزعة ظاهراتية تستولي عليه، في حين أنه يتشكك كثيراً، فيما يسميه الآخرون بالحقيقي، مقوداً بحاسته الفنية، التي لا تعلي من قيمة النقل المباشر والأمين للواقع، إن وجد حقاً، فالواقع لديه متعالٍ، دائماً، على أي نقل، وهذا ما يجعل الحقيقة تتغيب كذلك. ويوضح خوري علاقته الملتبسة بالواقع، قائلاً : «لعل الصورة التي لا تنمحي من ذهني، هي صورة بغداد على شبكة السي إن.إن، حين رأينا المدينة تشتعل بأضواء الصواريخ، وسمعنا الطيار الأمريكي الذي يقصفها، وهو يقول إن المشهد كما يراه يشبه شجرة عيد الميلاد، والحقيقة أن الطيار لم يكن

---

(١) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Brian McHale, Postmodernist Fiction, pp. 99-106.

(٢) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٢٦.

(٣) يسري الأمير، حوار مع إلياس خوري، ص ٦٩.

يكذب، فالمشهد كما رآه ورأيناه، كان أشبه بشجرة ميلاد ضخمة مليئة بالأضواء التي تشتعل وتنطفىء. ولكن لكي نصف المشهد علينا أن نذهب إلى ما بعد حقيقته الظاهرة، علينا أن نقول إنها لم تكن شجرة ميلاد، كما خيل إلينا، بل كانت قتلاً وموتاً وتدميراً همجياً ودماً. كي نقول الحقيقة علينا أن نكذب. وكي نؤسس حقيقة جديدة، علينا أن نكذب أيضاً»[1].

يعين تصور خوري السابق، بصورة حاسمة في فهم كتابته الروائية عامة، فهو يكذب؛ كي يكتب ما يعتقد أنه الحقيقة، متابعاً في ذلك الروائي والمسرحي الفرنسي «جان جينيه»، الذي سأله خوري عن مفهوم «كذب الكتابة»، فأجابه ملخصاً تجربته الكتابية : «نكذب كي نكتب»[2].

وفي ظل هذا الفهم لطبيعة الكتابة الإبداعية، تغدو الرواية، موضع الدرس، ملجأ سارد خوري؛ لأنها تنأى بكاتبها عن تفلت الحقيقة العلمية السريعة التغير، وثبات الحقائق الدينية، ففي حكايات روايته ثبات من جانب أنها تسطير للشفاهي، أو الخطابات السردية المتناثرة، وهي حركة في إطار التأويل، أو «التأويل المضاعف» Overinterpretation[3]. أما المقارنة بين الكتابي

---

(١) إلياس خوري، باب الشمس: الحكاية التي حررتني (شهادة)، ضمن كتاب : أفق التحولات في الرواية العربية : دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٤٦.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٣.

(٣) يعني التأويل المضاعف لدى «أمبرتو إيكو» ممارسة «تأويل عصابي» Paranoid Interpretation، للتساؤل حول معان ما، لا يتطلبها تواصلنا المعتاد مع الخطابات اللغوية، لكنها تمكننا من إظهار طرائق إنتاجها للمعنى، متجاوزين التفسيرات السطحية والمحافظة، لمزيد من التفصيل، انظر :

- Umberto Eco, Interpretation and Overinterpretation, Cambridge University Press : Cambridge, 1992, pp. 45-67.

والشفاهي تارة، والكتابي والكتابي تارة أخرى، فهي القمينة بتثوير المعنى، وبلورة حقيقة أرضية تقوم على النسبية، وتقبل الإضافة والتغيير، باختلاف مواقع الساردين وبيئاتهم وأزمانهم، بل إن السارد الفرد لايفتأ يعيد حكاياته الأثيرة دون كلل، وبأشكال متباينة، وهذا ما يدفع خوري إلى التساؤل، قائلاً : «لماذا لا يتوقف العشاق عن رواية حكاياتهم التي يعرفونها؟»[1]، وهو يجيب عن ذلك، فيقول : «إن الناس حين يروي بعضهم حكاياتهم لبعض، يحولون الماضي إلى حاضر»[2]، و «الحكايات لا تنتهي»[3]؛ لأنها تعود جديدة دوماً عندما تحكى، والحكاية باقية بعد اندثار أصحابها، فهي الأثر الباقي الدال على وجودهم، إن تعذر الضبط التاريخي، بل إن كتابة التاريخ، لا تعدو -أحياناً- أن تكون ضرباً من الحكايات، تتخاطفها مزاعم الموضوعية والحياد، دون أن تتاح الفرصة، دائماً، للتحقق، تاريخياً، منها. أما الحكايات، فإن ازدهارها منوط بالتخفف من جهامة الواقع وأرثوذكسية «الحقيقة»، والانفتاح السخي على الخيال الشعبي، وما يلحق سروده الشفاهية من تحويرات، وهذا ما يؤكده خوري حينما يتحدث عن فوزي القاوقجي، الذي حدثه عن ثورة عام ١٩٣٦ عند حديثه عن حرب عام ١٩٤٨ أو النكبة، نقرأ : «كنا قد قرأنا مذكراته (= القاوقجي)، التي صدرت في كتاب. روى لنا أشياء من الكتاب، ونحن نستمع إليه، وكأننا لم نقرأ. روى عن

---

(١) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩.

التجمع في غور الأردن، عن مجموعات الفرسان التي التقت في الغور، وكيف قطعت النهر إلى فلسطين. ولكن لم يكن يخبر الحقيقة. مجموعات الفرسان التي أخبرنا عنها التقت في الغور عام ١٩٣٦ لا عام ١٩٤٨. عام ١٩٣٦ كان القاوقجي يقود كوكبة من المتطوعين وعام ١٩٤٨ كان يقود جيشاً ولكنه حين وقف أمامنا ليروي لم يميز بين الحربين»[١]، ولأننا لا ندري سبب خلط القاوقجي بين أحداث التاريخين السابقين، أهو راجع إلى تجاوزه السبعين، أم أن التاريخين يتشابهان في بعض التفاصيل، كما يستبطن السارد في تعليقه على الحكاية، يظل لقاء السارد بالقاوقجي سؤالاً عالقاً في حكاية كفلتْ له البقاء.

وتقوم الحكايات -كذلك- بوظيفة مزدوجة الأثر، فعندما يصدق الخاسر حكاية انتصاره، تضيع الحقيقة، في حين يملي المنتصر منطق حكايته، لأن أحداً لا يستطيع دفع واقع انتصاره، نقرأ : «نصدق لأننا نشعر بالهزيمة، المنتصر معني بالحقيقة .../- (هزائم)، لكنني لا أستطيع أن أصدق. /-لا تصدق لأنك مهزوم، تصدق حكاياتك وتنسى الحقيقة»[٢]، وينوع خوري على هذا التصور ليجعله محرك الكتابة فـ «مريم صدقت أنها ذهبت مع الجندي الأسمر الطويل، أنا قلت لها ذلك، وهي صدقت، لذلك صارت تصلح للكتابة»[٣]. أما الكتابة الروائية لدى خوري، فإنها تنهض، عبر سارده، على كذبة مضادة، مفادها

---

(١) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ١٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩.

أنها تحكي ذاتها دون تدخل من الكاتب، غير أن هذه الكذبة هي الكفيلة بإيصال الحقيقة القصية أو إيديولوجيا القص، يقول سارد الرواية : «عم أكتب، أين الحكاية، سألتني مريم، قلت لها إنني أروي حكاية سامية، لا حكايتها ... لكنني لا أكتب قصة، أترك الأشياء تأتي، أقول إنني أروي الحكاية كما هي، وكنت أريد أن أضيف : دون زيادة أو نقصان، لكني عدلت عن ذلك»[1]، ولعل قارىء الرواية يكتشف أن حكاياتها تؤلف دلالة جامعة، يمكن تكثيفها، بقليل من التجوز، في الجذر اللغوي لشق عنونتها الثاني؛ الغرباء، الذي تتضافر السياقات التاريخية، والسياسية، والدينية، والإبداعية، المطروحة حكائياً، في إثرائه. فلو تناولنا مثلاً حكاية «وداد الشركسية»، فإننا نرى السارد يصفها أنها امرأة شديدة البياض لا يعرف أصلها، جيء بها فتاة، لا تتجاوز الثالثة عشرة إلى بيروت سنة ١٩٢٠، فاشتراها الخواجة «إسكندر نفاع» لتخدم في بيته، لكنه وقع أسيراً لحبها، فترك زوجته «لودي» وأولاده، وأشهر إسلامه، وأعتقها ثم تزوجها. لم ينجب إسكندر منها، وأصيب، من بعد، بذبحة قلبية، لكنه عاش بأعجوبة، أما هي فقد تعلمت العربية، بعد الزواج، وصارت تتقنها كتابة وقراءة، وعندما مات وقّعت تنازلاً عن كل ما ورثته، لابن زوجها؛ جورج، وعاشت ثلاثين سنة أخرى، وعندما جاءت النهاية، مرضت وداد، مرضاً أفقدها اللغة، فأصبحت تتحدث بلغة غير مفهومة، قالت عنها الممرضة الأرمنية، أنها قريبة من التركية، وبعد هروبها من المستشفى في ٩ أيار ١٩٧٦، وُجِدتْ جثة على طريق الشام قرب مدخل حي البرجاوي.

---

(١) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٢١.

تبدو حكاية وداد، مثالية، للتعامل الجامع، وغير المباشر، مع مفهوم «الغربة» ومصطلح «الغريب»، اللذين بلورتهما الحالة السياسية والاجتماعية العامة في لبنان، فجعلت من «الغريب» شماعة تعلق عليها أسباب الاقتتال الطائفي إبان الحراب اللبنانية[1]، فخوري يسعى، في روايته، إلى تعميق مفهوم «الغربة» ونفي الطابع السلبي عنه متجاوزاً محدداته النفسية والاجتماعية المعروفة، عبر ربطه تاريخياً بمملكة الغرباء القديمة قدم دعوة المسيح، راعيها الأول، مروراً بأربعينيات القرن العشرين في حكاية جورجي الراهب، الذي خرج عن صمت الرهبان منبوذاً، ورأي ثورية المسيح، بعينين جديدتين، فهي غير ملائمة للظرف التاريخي دون اقتران بالعنف، وصولاً إلى علي أبو طوق، الذي عاد وحده «ليصير رجل الحصار»[2]، ويموت مدافعاً عن مخيمه. ولنعد إلى حكاية «وداد»، التي تغربت، مبكراً، عن وطنها ولغتها، واستلبت حريتها، فكانت خيريتها الرد الملائم على المظالم التي أوقعت عليها. لقد تعاملت مع أعدائها بمحبة فاقت عدوانهم، فغيرت حياة الأب إسكندر، ووهبته حياة أخرى أكثر سعادة، وغيرت من نظرة الابن جورج إليها، بعد موت أبيه، فتقربت منه، وكان ذلك مناسبة ليعرف، أخيراً، سبب حب أبيه لها، وأصبحت جديرة بالانضمام إلى

---

(١) «الغريب» و«الغرباء» تعبيران ظهرا في خطاب بعض الأوساط اللبنانية المحافظة وأخذا في الانتشار للتدليل على الجماعات المسلحة غير اللبنانية، زمن الحرب اللبنانية (١٩٧٥-١٩٨٣)، لاسيما الفلسطينية والسورية، لكن الغريب قد يعني الآخر اللبناني -أيضاً- في الخطاب الطائفي الانعزالي، لمزيد من التفصيل، انظر: مارلين نصر، الغرباء في خطاب لبنانيين عن الحرب الأهلية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٥-٥٧.

(٢) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٢٢.

حزب المريمات اللواتي أحطن بالمسيح، وأثبتهن خوري في روايته[1]. لقد كانت غربة «وداد»، أشبه بغربة القديسين عن العالم، فهي لم تنشد سوى ميراث أخلاقي، ولم تثمر علاقتها بإسكندر أولاداً، وكأنما حفظ ذلك بتولتها، غير أنها رعت جورج حتى أنجبت زوجته، فغدت عرّابة إسكندر الصغير، وحينما عُمِّد الأخير علقت «أمل» زوجة جورج عليها قائلة : «إنها كانت تشبه سيدتنا مريم العذراء»[2]، أما موتها الذي جاء، بعيد نشوب الحرب الأهلية في لبنان، فقد تساوق مع فقدها للغة الطارئة، ورجوع لغتها الأم إليها، الذي قادها إلى محاولة العودة إلى الوطن، وهي محاولة تذكر بمنام فيصل، وهو فتى فلسطيني من مخيم شاتيلا، وحكاية المنام مستقاة من كتاب المخرج السوري «محمد ملص» : «المنام الفلسطيني»، كما يؤكد خوري، وكانت قد جرت عام ١٩٧٩ حين كان ملص يعد لفيلم يحمل عنوان الكتاب أيضاً.

---

(١) المريمات كما يردن في الرواية هن : «مريم أمه (=مريم العذراء)، ومريم أخت لعازر (= تلميذة المسيح التي جلست عند قدميه وشهد لها أنها اختارت النصيب الصالح)، ومريم المجدلية (=التي أخرج المسيح شياطينها، فثبتت معه إلى المنتهى) ومريم أم يعقوب (=التي تحدث إليها المسيح بعد قيامته)، ومريم كلوبا (= وهي امرأة حلفي، وسميت مريم الأخرى، وكانت من جملة النساء اللواتي ذهبن إلى القبر ليحنطن جسد المسيح)، ومريم أم يوحنا مرقص، ومريم الأخرى (= وهي مريم الرواية)»، انظر : إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٥٧؛ قاموس الكتاب المقدس، تحرير بطرس عبدالملك وآخرين، دار الثقافة، لبنان، ط١٠، ١٩٩٥، ص ٨٥٦-٨٥٨.

(٢) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٦٠.

تقول حكاية فيصل «انه حلم أنهم عادوا إلى فلسطين، ركبوا الباص، وقطعوا الحدود اللبنانية، ودخلوا مروجاً خضراء جميلة، تشبه فلسطين، كما صاغتها مخيلة اللاجئين المطرودين منها، ثم توقف الباص، وبدأ الناس في مغادرته، الذي من حيفا ذهب إلى حيفا، والذي من ترشيحا ذهب إلى ترشيحا، والذي من دير الأسد ذهب إلى دير الأسد، وبقي فيصل وحيداً، وفكر أنه يا ريت بنقدر نعمر مخيم زي شاتيلا في فلسطين، ونعيش في مع بعض»(١).

يملك منام فيصل صورةً مكتملةً في الخيال عن وطن مجازي لم يعاينه جيله، لكنه قابع في وجدان من سمع وتاق، وتوازي الصورة الأولى صورة ناقصة لوطن حقيقي تمثل في المخيم، لكنه مقتطع من سياقه المكاني أو وطنه الأم. وعند ربط حكاية وداد بمنام فيصل، ذلك أنهما يحلمان بالعودة إلى الوطن. نستطيع تفسير نوبات البكاء التي كانت تجتاح وداداً، في فترات متباعدة من حياتها. ويحمل فيصل و وداد -كذلك- صورة مشوشة عن الوطن، لأن وداداً ودعته مبكراً، أما فيصل فلم يره أصلاً، فضلاً عن أن موتهما حال دون اكتمال قصة العودة.

وتشتبك حكاية «ثقوب الملاءة»؛ التي كتبها «سلمان رشدي» في روايته : «أطفال منتصف الليل»، مع حكاية وداد، عبر بعض الإلماحات، التي تتخللها، وتتعلق بعمل رشدي بصورة عامة، كالتأكيد أن إسكندر الصغير، ولد في

---

(١) انظر : إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٣٢-٣٣؛ إلياس خوري، باب الشمس : الحكاية التي حررتني (شهادة)، ص ١٥٢.

منتصف الليل، مثلما هي الحال مع السارد في رواية رشدي؛ سليم سيناء. لكن الأهم أن حكاية رشدي، يمهد للحديث عنها، بإيراد وقائع حوار دار بين سارد «مملكة الغرباء» ورشدي، أخبر الأول فيه الآخر عن فكرة حكاية «وداد»، واقترح عليه رواية في موازاتها «عن كاتب هندي جاء إلى لندن عندما كان في السادسة عشرة، وكتب رواياته بالإنجليزية، وفي عمر معين يصاب بذلك المرض (=الذي أصاب وداداً)، فينسى الإنجليزية، ويعود إلى التكلم، بلغته الأصلية، ويصبح عاجزاً عن قراءة كتبه»[1]، وبالمثل، فإن خوري يثبت حكاية نظيرة لحكاية رشدي عن «ثقوب الملاءة»[2]، تجرى أحداثها في بداية ثلاثينيات القرن العشرين، وتتحدث عن طبيب متجول، يدعى «لطفي بركات»، كان واحداً من أوائل خريجي معهد الطب الفرنسي في بيروت، وفي تلك الأيام، لم يكن يسمح للطبيب برؤية أجساد النساء اللواتي يطلبن المعالجة، فقد كان ذلك في عرف سكان جبل

---

(١) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٩٧.

(٢) يلخص خوري حكاية «الثقوب»، قائلاً: «يقع الطبيب آدم عزيز في غرام مريضته نسيم من خلال ثقب الملاءة. تقول الحكاية إن الفتاة كانت تطلب الطبيب، كلما شعرت بألم في جسمها، ويأتي الطبيب لزيارتها تحت نظرات والدها القاسية ... واكتشف الأب طريقة غريبة كي يعرض جسم ابنته على الطبيب. كانت الفتاة تقف خلف ملاءة مثقوبة، وتعرض من خلال الثقب الجزء المريض من جسدها، تكررت الأمراض، وتكررت الزيارات، وانتهى الأمر بالطبيب إلى أن يرى جميع أجزاء (نسيم) من خلال الثقب. وسقط الدكتور آدم في عشق فتاة الثقب، وتزوجها كي يضم الثقوب بعضها إلى بعض، وتقوم عيناه بتجميع أجزاء الجسد المقطع»، انظر: إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ٩٨؛ سلمان رشدي، أطفال منتصف الليل، تر: عبدالكريم ناصيف، منشورات وزارة الإعلام السورية، دمشق، ج١، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٧-٥٢.

لبنان، ومن جميع الطوائف، انتهاكاً للشرف، فكان يحمل معه في جولاته تمثالاً صغيراً، لامرأة عارية، ومع التمثال قضيب خيزران، ويطلب من المريضة أن تفتح عينيها، وأن تحدد له موضع الألم عند تمريره قضيب الخيزران على جسد التمثال (= أو جسدها المجازي)، فيعرف علتها ويصف الدواء[1]. ومن الملاحظ أن خوري، يتكىء في سرده حكاية الدكتور لطفي بركات، على المعنى المحتمل لكلمة «قضيب»، فتمتزج طريقة المعالجة بإيحاءات ذات طابع جنسي، وهذا ما يدفع سارد خوري إلى تفسير الحكايتين، تفسيراً جنسوياً يجعل من «ثقوب» حكاية رشدي رمزاً أنثوياً، في حين يغدو «قضيب» الدكتور لطفي رمزاً ذكورياً، يفرق مجتمعه ذا السلطة الأبوية، عن مجتمع نسيم الأمومي.

تمكّن الرواية قارئها، بفرادة كبيرة، من عد أي حكاية فيها مركزاً لبنية العمل، تدور في فلكه سائر الحكايات، وتنبع منه الدلالة الكلية، وليست حكاية وداد، التي اتخذناها مثالاً، حكراً على ذلك، وفي مكنة القاريء أيضاً أن يعد أياً من الحكايات هامشاً لحكاية أخرى، وهكذا. وبذا يحقق خوري لامركزية السارد والسرد.

(١) إلياس خوري، مملكة الغرباء، ص ١٠١.

٣- التوالدات الذاتية في "قميص وردي فارغ" :

تؤدي «التوالدات الذاتية»[1] في رواية «قميص وردي فارغ» (١٩٩٧) لنورا أمين، دوراً حاسماً في الإشارة إلى طبيعة تشكل الرواية نوعياً، عبر التوليفات التي تقوم بها الساردة، تباعاً، فتنتقل العمل من كونه قصة قصيرة تحمل عنوان الرواية ذاته، إلى فصل أول في رواية، تتشكك الساردة في قدرتها على إنجازها، وتقديمها في الصورة الملائمة، تقول : «... ومازلت لا أعرف بعد إذا ما كنا في فضاء قصة أو رواية، ويبدو أني لا أعرف أساساً كيف تصنع رواية، سوى أنني سوف أحاول الاحتفاظ بحواس يقظة، ونفس طويل إلى آخر المطاف»[2]، ويضيف الفصل الثالث من الرواية، المعنون بـ «قميص وردي مثل كل شيء» إلى التردد النوعي السابق، كتابة سينمائية، تراعى فيها خصوصية الفن السابع تقنياً واصطلاحياً، وتعترف الساردة في الفصل الرابع من الرواية

---

(١) نعني بالتوالدات الذاتية ما يطرأ على وعي السارد/الساردة من تغيرات إجرائية، تخص استدراكاته على ما يسرده، محاولاً تقديمه إلى القارىء في صورة مقبولة، ولا يتم ذلك إلا بإقامة حوار معه أو مع المسرود له. وغير متاح تصور بنية كلية للعمل إلا لدى الفراغ من القراءة، لأن عوالم الكتابة تشاد وتهدم مراراً وتكراراً على يد السارد، ويتلاقى هذا التصور مع مفهوم «الرواية ذات التوالد الذاتي» الذي سبق الحديث عنه في الفصل الأول من الدراسة، لمزيد من التفصيل، انظر :

- S. Kellman, the Fiction of Self-Begetting, in MLN, Vol. 91, December 1976.

(٢) نورا أمين، قميص وردي فارغ، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ٣٥.

أنها لا تكتب «هنا إلا الحقيقة، وما عداها في قصصي الأخرى هو مجرد تدوين»[1]، أي أنها تقدم في هذا الفصل جانباً من سيرتها الذاتية، بتعاقد يقرِّبها من «ميثاق السيرة الذاتية» Pacte Autobiographique، مما يدفعنا إلى مراجعة الاحتمالات النوعية السابقة، وعد إمكانية أن يكون العمل «رواية سيرة ذاتية» Autobiographical Novel، واردةً.

تهب رواية نورا أمين قارئها إحساساً عارماً بسيادة المتخيل على الواقعي، أو غلبة القصصي على الحقيقي، وأن الكتابة هي التي تنتج واقعها، وكأنما نحن بصدد قلب لمفهوم المحاكاة الأرسطي. فالساردة لاتني تؤكد «أن العالم كله يمر إليَّ من خلال الكتابة، فيبدو أن حياتي باكملها هي في الأصل تجربة كتابية. وكل شيء زائل فيما عدا الكتابة»[2]، وهي تعترف لعاشقها، أن ولهها به قد أنبتته القصة، التي استهلت بها الرواية[3]، وأن وجوده رهن باستكمالها النصي له، فأيام اللقاء بينهما، هي الأيام التي تعكف فيها الساردة – المؤلفة على ابتداع تفاصيل شخصيته، لذا فإنها «تدعوها أياماً نصية»[4]. غير أن تجاور الواقع والمتخيل في وعي الساردة يظل يفاقم حيرتها أنطولوجياً، فيصطرع جدل الخلق الواقعي والخلق المتخيل، لتمضي في تساؤلها عن حقيقة

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٧.

وجود عاشقها حتى النهاية، تقول : «هل أنت بالفعل أنت الذي يسير معي قرابة منتصف الليل في شارع سليمان باشا ، أم أنك مخلوق خيالي نبت في كتابتي؟»[1]، ولعل الدافع من وراء التباس التمثيل القصي بمرجعياته، نابع -أساساً- من إيمان الساردة بزيف مفهوم «الواقع»، وتفلته، وصرامة منطقه، إزاء «البعد الإمكاني» للقص، المرتهن لإرادة كاتبه، وخصوصية خياله، دون أن يفقد تجسده الظاهراتي، أو تحيزه الطباعي.

وما انكباب نورا أمين على التفصيلات الوصفية، مدفوعة برغبة توثينية لا تخفى، إلا أمارة على رغبة ساردتها في ترهين التجربة، المتحدث عنها، في زمن الكتابة الخالد، بعيداً عن قوى الواقع الطامسة.

إن اليومي أو العابر في الواقع يصبح جوهرياً ولا زمنياً في الرواية، وبإمكاننا القول إن من غايات السرد الأولى لدى نورا أمين، جعل الهامش فضيلة، بانكفاء الساردة على التفاصيل المتبقية من الحدث الواقعي، نقرأ : «كل ما يتبقى لدي منك تفاصيل حسية وتوقعات حول خيالك»[2]، وسواء أكانت التفاصيل ركام ذاكرة -أساساً- أم مخططاً لصورة ذهنية متخيلة، فإن الكتابة، توحدها في نسق معرفي واحد، يخفف من وطأة الزيف والذنب اللذين يسيطران على الساردة، فاغترابها قائم على الإخفاق في تحقيق تلك المعادلة، تقول مخاطبة عاشقها : «هكذا أنت تكرس غربتي عندما ألمح على بشرتك، وأطرافك

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٤٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٤.

أصالتك»[1].

وبسبب من إحساس الساردة بالعزلة الإجبارية التي يفرضها عليها العالم، تختار عزلة طوعية ممثلة في الكتابة؛ سلواها الوحيدة، وهذا ما يقرب رواية نورا أمين إلى عالم الكتابة لدى «مرجريت دوراس» Marguerite Duras، التي تقول : «... الكتابة كانت هي الشيء الوحيد الذي تذخر به حياتي، والذي يبهجها»[2]، ويتصاعد ولع الساردة بما تكتبه، حتى يكاد يفوق حبها لعاشقها، معيدة كلمات روايتها إلى مادتها الأصل، فالكلمات تستعمل في الروايات، عادة، مطية إحالية، في حين تبقى نواتها متوارية أو غير ملحوظة. أما ساردة نورا أمين، فإنها تحاول ألا تغفل الوجوه الأخرى للكلمات كالرسم الكتابي، والتصويت أو التلفظ، تقول «... إن جميع لحظات نشوتي كتابية، وإن قمة تعلقي بالقميص الوردي (=فصل الرواية الأول) كانت لحظة أن حفرت حروف وكلمات وجمل فقرة القميص الوردي، وأردد ما كتبته آنذاك وأحاول أن أستحضر تلك النشوة المستعصية على الاستحضار، والتكرار فأحصل عوضاً عنها على نشوة جديدة في التلفظ بكلمات القميص الوردي أمامك. لكني أغمض عيني عن هذا الاكتشاف حتى لا يعلو ولعي بالكتابة عن ولعي بك، أو نصبح عبيداً لها»[3]،

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ،، ص ١٨.

(٢) مرجريت دوراس، الكتابة، تر : هدي حسين، مر : أمينة رشيد، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص ١٥.

(٣) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٣٢.

ومثلما تعلمنا من إجبار «جويس» قارئه أن يراجع ماسبق وما تلا من صفحات روايته، ليقف على مقاصده، تعود بنا نورا أمين لتفقد أجزاء روايتها جيئة وذهاباً، لتعمق شعور المتلقي، بضرورة التعامل مع روايتها وفق ما يسميه «هيوغ كنر» Hugh Kenner، «الكتاب كتاباً» The Book as Book[1]، فساردة الرواية ترجع قارئها إلى فتاة سبق ذكرها : «... ثم يزداد الواقع سخاء فيرسل إلينا بالفتاة الحاذقة التي ذكرتها منذ حوالي أربع صفحات أو أقل»[2]، أو تعلق على ما مضى من الرواية ميتاقصياً، لافتة الانتباه إلى طريقة استحضارها «العاشق» في غيابه، تقول : «... بدلاً من أن أكتب عن مشاعري في غيابك، والأحداث التي سعيت بها إلى استحضارك، مثلما فعلت منذ حوالي خمسين صفحة (بقطع شرقيات) وأنت خارج مصر، ثم أتلو ذلك بمستوى بلاغي تقريري تقل فيه الرومانسية والخيال حتى يصبح القادم من الرواية مجرد قراءة لما قبله أو استثماراً له»[3]، وتؤكد الساردة عزمها على الكف عن إتباع فصول روايتها بالفواصل، التي لن نعاينها بعيد فصل الرواية الأخير، تقول : «هكذا نغلق الملف على فكرة الفواصل، ونتجاوزها . نجمع أشتاتنا وأزماننا في كتابة واحدة ممتدة»[4]، وتتعهد الساردة، في مستهل الفصل الأخير، أنها ستتجاوز خطة كتابتها السابقة، القائمة على تجاوز حرفية واقعها، بإملاء من مستلزمات

(١) - Larry McCaffery, The Art of Metafiction, in Metafiction, Mark Currie (ed.), p. 187.

(٢) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٣٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٩.

«الكتابة المستحدثة»[1]، لتكتب سيرتها الذاتية، نقرأ : «... لايجب أن ألوث هذه (الكتابة) الوحيدة بالإخفاء، والتراجع، وإذا كان الثمن أنني هَوَيْتُ بالتعبيرات الجمالية وبالخيال الرومانسي إلى قاع الواقع»[2]. ويتزايد الإحساس بورقية الرواية، وانضوائها في لواء عوالم التأليف الروائية، عندما تتحدث الساردة عن هواجس النشر، موردة الاسم الفعلي لدار النشر «شرقيات» التي صدرت عنها الرواية، تقول : «غداً أذهب إلى (شرقيات) لأعرض نشر هذا (النص) أم أقول الرواية ... أستجمع قواي الذاهبة نحو إنهاك أكيد ... أضع حداً لترددي في مسألة النشر، التي أصبحت تحاصرني عند الانتهاء من كل صفحة... (هل حقاً هذه الكتابة جديرة بالنشر؟ هل عدد الصفحات مناسب لأسميها رواية؟ هل العنوان مفهوم؟ تساؤلات ربما يرد عليها الناشر في الوقت المناسب)»[3]، وإذا كان تفحص الساردة الرواية و«إنعام تفحصها» Cross-Check فيها، صاباً في مقتضيات توالداتها الذاتية، فإن التقلقل الدلالي الذي ينتاب استعمال نورا أمين لكلمة «قميص» على امتداد الرواية، لهو المعبر الأمثل عن روحية تلك «التوالدات». فمن الدلالة الاحتمالية الكبرى للقميص، التي تشير إلى الرواية مكتملة أوالكتابة، تتفرع دلالات صغرى مراوغة، يشار به عبرها، إلى القصة القصيرة في الفصل الأول من الرواية[4]، أو إلى غياب «العاشق»، وعزلة

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٤-٨٥.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٤.

الساردة، التي تتمنى حضوره حتى وإن غابت الكتابة[1]، وتنعت فصول الرواية بالقمصان، نقرأ : «فلنعد إذن إلى الكتابة. المؤنس الوحيد في نهاية كل قميص، وقبل بدايته»[2]، وربما دلّ القميص على الصفحات في : «مات معها (= مرجريت دوراس) حلم كنا نود إنجازه في القمصان القليلة المتبقية»[3]. ويبدل القميص (=الرواية) بالفيلم الروائي في «فيلم روائي وردي»[4]، أو يغدو زي الحداد في عنونة الفصل الأخير «قميص أسود طويل» معززاً مشاعر الكآبة وفقدان البراءة لدى الساردة عقب زواج قصير. وتقدم عنونة الفصل الرابع، السابقة، حالة نقيضاً لمشاعر الفرح التي أشاعها الفصل الثالث : «قميص وردي مثل كل شيء» وتشير «القمصان» في «تستطيع أن ترى جميع قمصان حياتي السابقة في لقطة بانورامية واسعة...»[5] إلى سنوات حياة الساردة أو مراحلها المختلفة. ولا يقف الإحجام عن تقديم معنى نهائي عند ذلك، فالرواية تجافي -غالباً- كل ما من شأنه إزجاء معان جاهزة إلى عالمها، كأن يملي كون الساردة (أو المؤلفة) أنثى خضوعها أو تمردها على هذا الخضوع؛ وهي تجابه ذكورة عاشقها ومجتمعها، فجل غايتها التحرر من هاتين الشبهتين؛ أي أنها لا

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ٥٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ٧٧.

تستثمر «آخريتها» Otherness في إنشاء خطاب معاداة للرجل، أوربما تستثمرها حتى النهاية، فيبدو عداؤها محايداً بدرجة كبيرة، بل إن القارىء ليلمس تأكيداً لـ «حيادها الجنسي» أو خنثويتها، بتلبسها، أليغورياً، حالة من الذكورة، لاسيما وهي تؤنث كتابتها، ممارسة عليها وعلى عاشقها ذكورة خاصة، يعبر عنها فعل الكتابة وأداتها، تقول «فإذا اشتد بي الشوق. أخرجت القلم البيك الأسود واستكملتك (= العاشق) بحثاً عنك»[1]، في حين تصف الساردة ذاتها وكتابتها بـ«امرأتين وحيدتين»[2]، وقد يفسر ذلك ماتنعت به نفسها، قائلة : «أنا نصف امرأة»[3]، أو «الرجل الخطأ»[4]، رافضة «صورة المرأة التي تقع عليها دوماً الأفعال. التي تتلقى الحب الذكوري على وجهتها مكتومة الأنفاس، معصوبة العينين، مدججة بالغضب»[5]، وتفضل، في المقابل، أن تقوم هي بالفعل، فتوقع الآخر -الرجل في حبها، حتى إن خلا قلبها من العاطفة تجاهه، لأن ذلك بتعبيرها «السبب وراء قوتي»[6]. أما وقد عثرت على عاشقها، الذي خلّقته كتابتها، فإنها لم تعد بحاجة إلى لعب دور نقيض، لأنها ستلتحم معه في

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ،، ص ٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٥-١٦.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٥.

(٦) مصدر نفسه، ص ١٥.

قص متخيل، دون سلطات اجتماعية مسبقة، راجية أن يتحول القص إلى واقع معيش. وهي بذلك تحاول استخراج «أناها العميق الكامن وراء أناها الاجتماعي»[1]، ليعود للأنيما والأنيموس* اتزانهما النفسي لديها، أو ليصبح العاشق قريناً ميثولوجياً متصالحاً على الطريقة المصرية القديمة، فتتصدر حالة الالتحام «الأندروجينية» Androgynous، وتنتفي «الخنوثة» والخصومة الجنسية بين الذكر والأنثى[2]، «عندها لن نتكور سوياً في طيات ملامحنا، أو في الخيال. أو في القصة. سوف نشرق، ونتفجر، ونتحاب تكون رجلي وأكون

---

(١) انظر : مراد وهبة، المرأة عام ١٩٩٥، إبداع، القاهرة، العدد الأول، يناير، ١٩٩٦، ص ٥٢.

❖ استعمل العالم النفسي : «كارل يونغ» مصطلح «الأنيما» للدلالة على العنصر الأنثوي في الذات الذكورية، ومصطلح «الأنيموس» للدلالة على العنصر المنكر في الذات الأنثوية.

(٢) تنطلق رؤية نورا أمين للفروقات الجنسية، وعلاقات الأنوثة بالذكورة، من قناعتها أن الجنسوية الأنثوية ما زالت نصاً مقموعاً، لا بسبب النظرة السلفية حسب، إنما بأثر من البرامج التحررية النسوية، وبرامج اليسار القديم كذلك، التي تتغافل حيثيات خضوع المرأة وأسباب تهميشها، ولقد أدى هذا التغافل إلى آثار سلبية على الإيديولوجيا النسوية Feminism ذاتها، التي يتوجب عليها التعامل -أساساً- مع خطابات سياسية أخرى، حيث يلتقي اليمين واليسار في إيديولوجية جنسية، تربط رغبات المرأة بالضعف، واللامنطقية (غياب العقل والرشد)، والحسية المفرطة، وهذا ما يلغي الفهم الصحيح لجنسويتها، لمزيد من التفصل، انظر :

- Cora Kaplan, Wild Nights: Pleasure/Sexuality /Feminism, in Formation of Pleasure, Routledge and Kegan Paul : London, 1983, pp. 16-17.

امرأتك»[1].

لكن مأساة الساردة تظل تطل برأسها، فهي عاجزة عن تحقيق «أناها العميق»، بتحويل القص أوالكتابة إلى واقع، وهذا ما يسوّغ التغيرات الجذرية التي تطرأ على الصوت السارد آخر الرواية، فتقف السيرة الذاتية في مجابهة المتخيل الاستهلالي وما تلاه، رادة الساردة إلى «معترك الحياة، نواجهها، ونتواجه، ونستمر دون كتابة»[2]، وإذا كان انشداد الساردة إلى «مرجريت دوراس»؛ امرأة وكاتبة، قد أفلح في تعليمها «الكتابة والحب»[3]، وأخرجها من دائرة الإخفاق، فإنها لم تراع نصيحتها الشهيرة للكاتبة المرأة، تقول دوراس «لا يجب على النساء أن يدعن عشاقهن يقرأون ما يكتبن»[4]، فلقد أعطت الساردة عاشقها نصّها ليقرأه، وكان مبتغاها من ذلك، أن تصدمه بخطابها القصي عنه، فتكون ردود أفعاله مادة لكتابة جديدة.

إن تمرد الساردة الواعي على نصيحة «دوراس»، أودى بالعاشق في سبيل الكتابة، ولم يرع الحفاظ، كمثل دوراس، على العاشق قصاً وحقيقة، فما يلبث العاشق في رواية نورا أمين أن يطالب الساردة بتغيير النهاية، متحفظاً على بعض تفاصيل العمل، أو لنقل، على تأويلها لشخصيته روائياً، فيطيح بـ

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ١٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٨.

(٤) انظر في ذلك : مرجريت دوراس، الكتابة، ص ١٦؛ نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٢٤.

«اليقين الذي أشيعه عن نفسي (= الساردة) بأنني أنا التي أقود دفة هذه العلاقة، وأنني أنا التي أكتبها»[١].

وتبوح الساردة قبيل نهاية الرواية باختلافها عن الفتاة الفرنسية، أو فتاة نهر «الميكونغ» ذات الخمسة عشر ربيعاً في رواية «العاشق» لدوراس، وأن عاشق «قميص وردي فارغ» ليس عاشق دوراس الذي تهديه -كاتبتنا- روايتها، لأن ساردتها تتشكك في مقدرتها على استبدال التجربة الواقعية الأليمة بالكتابة، وصمت الحقيقة، بكلام الخيال، كما فعلت ساردة دوراس، تقول الأخيرة: «سوف أؤلف كتباً. هذا هو ما أراه وراء البرهة الراهنة في الصحراء الكبيرة، وتحت الملامح التي يتجلى منها امتداد حياتي في وجهي»[٢]. ويدخل السياق السينمائي، لاسيما في الفصل الثالث، ليؤلف، عبر المماهاة بين حيثيات الفيلم المعروض، ومفردات الواقع القصصي نسيجاً متلاقحاً يجابه سطوة الواقع، فيتلقى «القميص الوردي» (=الرواية) «ظلالاً ملونة لشاشة عملاقة تحتوينا، فينفذ دفؤها إلى جلدنا»[٣]، وتبرز التقاطعات بين فيلم «جسور مقاطعة ماديسون» The Bridges of Madison County*(١٩٩٥) والرواية، عندما تقرن الساردة

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٧٣.

(٢) مارغريت دورا، العاشق، تر: عبدالرازق جعفر، مر: محمود موعد، دار منارات، عمان، ط١، ١٩٨٦، ص ٩٥.

(٣) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٤٤.

❖ يحكي الفيلم، المستقى من رواية تحمل الاسم ذاته، لجيمس وولر James Waller، قصة روبرت كينكيد، حين توجه بسيارته إلى ولاية «أيوا» الأمريكية في صيف قائظ، ماراً بطريق المزرعة التي يملكها زوج فرنشسكا، وحين يطرق بابها، مصادفة، ليستفسر عن الاتجاه =

حكايتها هي وعاشقها، بحكاية بطلي الفيلم : «ميريل ستريب»Meryl Streep، التي تقوم بدور ربة بيت أمريكية من أصل إيطالي تدعى «فرنشسكا جونسون» Francesca Johnson، و«كلينت إيستوود» Clint Eastwood الذي يقوم بدور مصور في مجلة «ناشونال جيوغرافيك» National Geographic يدعى «روبرت كينكيد» Robert Kincaid، فعاشق الرواية يمتهن الإخراج السينمائي، الذي يجعله يتابع الفيلم بعين مدربة، وهو الطرف «التمثيلي» الثاني في الرواية، وكذا الأمر بالنسبة للممثل «كلينت إيستوود» الذي يقوم في الفيلم بدورين : إخراجي وتمثيلي. أما الساردة، فترى في رتابة حياة فرنشيسكا أو ميريل الزوجية قرابة مما كانت تحسه في زواجها السابق، الذي أنهى حياتها الأولى وبدأ «حياة أخرى مليئة بالتفاصيل». ولا تنسى الساردة التذكير بمشابهة ملامحها الفيزيقية لميريل، واشتراكهما في مهنة التمثيل، التي تتولى قيادة الساردة في «اللحظات الحرجة»[1]، وتريد الساردة من عاشقها أن يبدع جسوراً خاصة بهما على غرار ما شاهداه في الفيلم، تكون المعبر معنوياً إلى تواصلهما، دون أن يغيب عنها امتهانه للإخراج، الذي قد يدفعه إلى أن يكون

= الصحيح إلى جسور المقاطعة التي ينوي تصويرها، يلقي فرنشسكا وحيدة بعد أن غاب الزوج والولدان، وتكون الأيام الأربعة التي يقضيانها سوية، كفيلة بأن يتبادلا عاطفة عارمة تخرج فرنشسكا من روتين حياتها وعزلتها، وتهب روبرت مستقراً عاطفياً، فيجد كل منهما ذاته للمرة الأولى، لكنهما يفترقان آخر الفيلم -الرواية في مشهد رومانسي، ليعودا إلى حياتيهما السالفتين، لكن شيئاً داخلهما يكون قد تبدل إلى الأبد.

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٧٨.

مخرجاً محتملاً لفيلم جميل ستكتب هي نصه أو ستصبح بطلته. لكنها لاتريد منه أن يطابق بين نهايتي الفيلمين، فالفيلم المشاهد ينتهي بفراق بطليه، وعلى حين تعطي فرنشسكا روبرت «الدلاية الفضية المنقوش عليها اسمها»[1] تكتفي الساردة بشراء «مفتاح الحياة» لنفسها، كي تضعه على صدرها حين يغيب عاشقها؛ أي أن العلاقة بينهما تأخذ صيغة «أنوية» تخص الساردة حسب، ولا تلبث تذكر بورقية شخصية العاشق في الرواية، وغيابه عن مسرح الحدث، تقول : «... افتقدتك رغم كل ما حدث ورغم (الروائي) الوردي الجميل الذي أخرجناه معاً»[2].

ويستبق ظهور الفيلم الروائي الذي تشاهده الساردة وعاشقها، بمشهد المائدة الذي يجمعهما في أحد المطاعم، ويستهل به «سيناريو» فيلمها الروائي، مضيفة إليه لمساتها الإخراجية، عبر استعمال مدروس لحركة الكاميرا، والممثلين، واختيار المناظير، وتقطيع اللقطات، وتركيب الصوت ... إلخ.

وتستعمل الساردة المصطلحات السينمائية الدالة على ذلك كالراكورات (= الإكسسوار أو الديكور أوالملابس أو الإضاءة المتكررة بين لقطة إلى أخرى)، والفوكاس (= البؤرة) و اللونج شوت (= اللقطة العامة) ... وغيرها. وعلى الرغم من الأبعاد الواقعية التي تضفيها الساردة على «مشهد المائدة»، فإنها تربطه كذلك بمائدة الكتابة، التي تجلس عليها لتعد المشهد ذاته، وهي

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٦١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٢.

تنعت تلك المائدة بأنها «مائدة تآمرية واسعة»[1]، لأنها تجمل الحقيقة أو تزيفها، منتصرة على ما تسميه «مائدة الواقع»[2].

تعمد نورا أمين إلى استعمال الأفعال المضارعة، بكثرة، في هذا الفصل، لتلحق «زمن القصة» بـ «زمن السرد» في حاضر دائم يعبر عنه «زمن التعبير» Composition Time[3]، وهو زمن، تتحدث عنه الكاتبة، خارج الرواية في مقالة تتناول روايتي «العاشق» لدوراس و «اللجنة» لصنع الله إبراهيم بالدرس والمقارنة[4]. ويسهم «زمن التعبير» في التفادي النسبي لطغيان العوالم اللغوية المحضة التي تحاول بعض طروحات ما بعد الحداثة إقناعنا بأن لاوجود لسواها. وتختار نورا أمين المصطلح السينمائي للدلالة على مفارقة لغة التعبير لما تعبر عنه، فالتوافق أو «السنك» اختصاراً لمصطلح Synchronism؛ الدال

---

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٤٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥١.

(٣) لمزيد من التفصيل، انظر :

- Liedeke Plate, I Come From a Woman : Writing Gender and Authorship in Helen Cixous's the Book of Promethea, in The Journal of Narrative Technique, Vol. 26, Nu. 2, Spring 1996, p. 168.

(٤) تقول فيها، مثلاً : «... تستخدم الكاتبة (= دوراس) الزمن المضارع، الذي يوحي بتكرار الفعل، واستمراره، لوصف أحداث الماضي، مما يعطي انطباعاً لدى القارىء بتدخل الزمن المضارع ليحرك الماضي برؤياه التأويلية، دون أن يوقف ذلك من سريان التجارب الماضية =

على تزامن استحضار الحالة الروائية من الذاكرة مع فعل الكتابة، يتحول إلى «دي سنك» Desynchronism أو «لا تزامن»، فتنفصل الصورة أو التجربة المعيشة عن الصوت، أو صدى تلك التجربة، فيتراجع الـ «لبسنج» Lipsing أو تزامن الحركة مع الكلام، وتتشتت الذكرى، فيتحول «التاريخ إلى مجرد كتابة»[1]. وحين يتدخل الصوت الذكوري المعبر عن العاشق قبيل نهاية الرواية، فإنه يحد من غلواء أنا الساردة في انكفائها على عالم الكتابة، مقدماً وعياً نقيضاً لما تظنه الساردة تأويلاً نهائياً لحكايتها معه، فتأويلها، وفق ما يقرر، محمل «برثاء الذات» و«بالصورة الأدبية التي تروق لك (= الساردة)»[2]، ويفصلُ عاشق الرواية في ما يعتقد أنه قد أفقد الساردة اتزانها، طوال تسعة أشهر، أمضتها في كتابة الرواية، قائلاً: «... لم تتقدمي في عملك أو رسالتك الجامعية ... لم تسافري ... لم تتغيري، فهل هذه هي النتيجة المرجوة من علاقتنا؟ وإلى متى تكتبين لتغيبي شعورك بالواقع فتتحولين إلى (مدام بوفاري) من طراز

= في شريان الحاضر .. إن استخدام الزمن المضارع هنا، قد يخضع أيضاً للتفسير الوجودي حيال لحظة الكتابة، ذلك التفسير يرفض الفصل بين زمن الكتابة وزمن أحداث الماضي المروية، ذلك أن فعل الكتابة، هو إعادة إحياء للماضي، وتجسد جديد لها»، انظر: نورا أمين، أصول الزمكانية بين التراث والحداثة، أدب ونقد، القاهرة، العدد ٩٦، أغسطس ١٩٩٣، ص٨٥-٨٦.

(١) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨٣.

عـصــري؟ »[٣]، وجلي أن إشــارتـه إلى روايـة «فلوبيــر» الشــهــيرة «مـدام بوفــاري» ترى ضرورة أن تغادر الساردة (= المؤلفة الداخلية) شخصيتها الروائية، فترتد إلى واقعها الحقيقي، ضاربة صفحاً عن اعتراف فلوبير أنه هو مدام بوفاري.

---

(٣) نورا أمين، قميص وردي فارغ، ص ٨٤.

المصادر والمراجع

أولاً : المصـــادر :

١- أصلان، إبراهيم، مالك الحزين، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

٢- أمين، نورا، قميص وردي فارغ، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

٣- حبيبي، إميل، الأعمال الأدبية الكاملة، أشرف عليها : سلام إميل حبيبي، الناصرة، ط١، ١٩٩٧.

٤- حسين، طه، المجموعة الكاملة لمؤلفات طه حسين، دار الكتاب اللبناني- مكتبة المدرسة، بيروت، ط٢، ١٩٨٣.

٥- حميش، سالم، مجنون الحكم، دار رياض الريس، لندن، ط١، ١٩٩٠.

٦- ....، محن الفتى زين شامة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٧- الخراط، إدوار، رقرقة الأحلام الملحية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٨- خوري، إلياس، مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٩- الشاروني، يوسف، المجموعات القصصية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١، ط٣،

١٠- شلبي، خيري، رحلات الطرشجي الحلوجي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط١، ١٩٩١.

١١- عاشور، رضوى، أطياف، دار الهلال، القاهرة، العدد (٦٠٢)، ط١، ١٩٩٩.

١٢- العزاوي، فاضل، الديناصور الأخير : قصيدة-رواية، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

١٣- ....، مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، (اعتمدت نسخة منقولة عن الكومبيوتر، زودني بها المؤلف، وهي النص الأصلي للطبعة الأولى المنشورة في العام ١٩٦٩، والصادرة عن دار الكلمة، بغداد، وستصدر لاحقاً عن دار الجمل).

١٤- فرمان، غائب طعمة، ظلال على النافذة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

١٥- فياض، سليمان، مؤلفات سليمان فياض : المجموعة القصصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القسم الثاني، ١٩٩٤.

١٦- القعيد، يوسف، شكاوي المصري الفصيح، أرق الفقراء، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥.

١٧- ....، المزاد، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٣.

١٨- ....، نوم الأغنياء، دار الموقف العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨١.

١٩- مينة، حنا : القمر في المحاق، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

٢٠- ....، النجوم تحاكم القمر، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٧.

ثانيـاً : المراجع العربية :

١- الإيراني، محمود سيف الدين، الأعمال الأدبية الكاملة، مؤسسة شومان، عمّان، المجلد الأول، ط١، ١٩٩٨.

٢- بدوي، محمد، الرواية الجديدة في مصر : دراسة في التشكيل والإيديولوجيا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٣- حسين، طه، أحلام شهرزاد، دار المعارف، سلسلة اقرأ، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥.

٤- الحمداني، حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي : دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

٥- الخراط، إدوار، أصوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٦- رشدي، سلمان، أطفال منتصف الليل، تر : عبدالكريم ناصيف، منشورات وزارة الإعلام السورية، دمشق، ج١، ط١، ١٩٨٥.

٧- الريس، رياض نجيب، الفترة الحرجة : نقد في أدب الستينات، دار رياض الريس، لندن-قبرص، ط٢، ١٩٩٢.

٨- سليمان، نبيل، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط١، ١٩٩٤.

٩- السمان، محمدحيان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، دار رياض الريس، لندن- قبرص، ط١، ١٩٩٣.

١٠- شكري، غالي، الثورة المضادة في مصر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

١١- العزاوي، فاضل، بعيداً داخل الغابة : البيان النقدي للحداثة العربية، دار المدى، دمشق، ط١، ١٩٩٤.

١٢- ....صاعداً حتى الينبوع: الأعمال الشعرية (١٩٦٠-١٩٧٤)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١٣- عصفور، جابر، آفاق العصر، دار المدى، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

١٤- عصفور، جابر، زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

١٥- علوش، سعيد، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت.

١٦- عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

١٧- فاضل، جهاد، أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية للكتاب، بيروت، د.ت.

١٨- فرج، نبيل (إعداد وتقديم)، يوسف الشاروني مبدعاً وناقداً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

١٩- فركوح، إلياس، أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمّان، ط١، ١٩٩٦.

٢٠- قاموس الكتاب المقدس، (تحرير) بطرس عبدالملك وآخرين، دار الثقافة، لبنان، ط١٠، ١٩٩٥.

٢١- فياض، سليمان، الصورة والظل، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٦.

٢٢- القعيد، يوسف، الأعمال الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الخامس، ط٥، ١٩٩٥.

٢٣- ....، من يذكر مصر الأخرى : ستة نصوص قصصية، مكتبة، مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢.

٢٤- ماضي، شكري عزيز، انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٨.

٢٥- مجموعة من الكتاب، أفق التحولات في الرواية العربية، دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٢٦- محمود، زكي نجيب، خرافة الميتافيزيقا، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

٢٧- الموسوي، محسن جاسم، انفراط العقد المقدس : منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

٢٨- ....، ثارات شهرزاد : فن السرد العربي الحديث، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

٢٩- مينة، حنا، الفم الكرزي، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٣٠- ....، هواجس في التجربة الروائية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨١.

٣١- النابلسي، شاكر، مباهج الحرية في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

٣٢- نصر، مارلين، الغرباء في خطاب لبنانيين عن الحرب الأهلية، دار الساقي، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

٣٣- يقطين، سعيد، القراءة والتجربة : حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥.

ثالثاً : المراجع المترجمة :

١- أوفيد، مسخ الكائنات، ميتامورفوزس (التحولات)، تر : ثروت عكاشة، مر : مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢.

٢- برادبري، مالكوم وجيمس ماكفارلن، الحداثة، تر : مؤيد حسن فوزي، دار المأمون، بغداد، ج٢، ١٩٩٠.

٣- برنار، سوزان، قصيدة النثر : من بودلير حتى الوقت الراهن، تر : راوية صادق، مر : رفعت سلام، دار شرقيات، القاهرة، ج١، ١٩٩٨.

٤- برندلو، لويجي، ست شخصيات تبحث عن مؤلف، تر : محمد إسماعيل محمد، المطبعة العالمية، القاهرة، ط١، ١٩٦٧.

٥- بروكر، بيتر (إعداد وتقديم)، الحداثة ومابعد الحداثة، تر : عبدالوهاب علوب، مر : جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ١٩٩٥.

٦- جويجاتي، ماهر (مترجم) ، نصوص مقدسة ونصوص دنيوية من مصر القديمة، مر : طاهر عبدالحليم، دار الفكر، القاهرة، ج١، ط١، ١٩٩٦م.

٧- دورا، مارغريت، العاشق، تر : عبدالرزاق جعفر، مر : محمود موعد، دار منارات، عمّان، ط١، ١٩٨٦.

٨- دوراس، مرجريت، الكتابة، تر : هدى حسين، مر : أمينة رشيد، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

٩- دوشارتر، بيير لوي، الكوميديا الإيطالية، تر : ممدوح عدوان، و علي كنعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩١.

١٠- دومة، خيري (مترجم)، القصة-الرواية- المؤلف : دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، مر : سيد البحراوي، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.

١١- ريكاردو، جان، قضايا الرواية الحديثة، تر : صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٧٧.

١٢- ستروس، كلودليفي، الإناسة البنيانية، تر : حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٥.

١٣- الشيخ، محمد وياسر الطائي (مترجمان)، مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة : حوارات منتقاةٌ من الفكر الألماني المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٩٦م.

١٤- العطار، فريد الدين، منطق الطير، تر : بديع محمد جمعة، دار الأندلس، بيروت، ط٣، ١٩٨٤.

١٥- علماء الحملة الفرنسية، وصف مصر : الترجمة الكاملة، تر : زهير الشايب، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢، ١٩٨٩م.

١٦- فولتير، كنديد أو التفاؤل، تر : عادل زعيتر، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٥٥.

١٧- فوكو، ميشيل، دروس ميشيل فوكو، تر : محمد ميلاد، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١٨- كريب، إيان، النظرية الاجتماعية من بارسونز، إلى هابرماس، تر : محمد حسين غلوم، مر : محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤٤، ص ٢٠٩.

١٩- كونديرا، ميلان، فن الرواية، تر : أمل منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-عمّان، ط١، ١٩٩٩.

٢٠- واط، إيان، نشوء الرواية، تر : ثائر ديب، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

٢١- وورد، ديفيد (تحرير)، الوجود والزمان والسرد : فلسفة بول ريكور، تر : سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت، ط١، ١٩٩٩.

٢٢- ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر : محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨.

رابعاً : الدوريات العربية :

١- الأمير، يسري، حوار مع إلياس خوري، الآداب، بيروت، العدد (٧/٨)، تموز وآب، ١٩٩٣.

٢- أمين، نورا، أصول الزمكانية بين التراث والحداثة، أدب ونقد، القاهرة، العدد (٩٦)، أغسطس ١٩٩٣.

٣- الباردي، محمد، حنا مينة وجمالية النموذج، الجديد، عمّان، السنة الثانية، العدد الثامن، ١٩٩٥.

٤- التازي، محمد عزالدين، مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، الوحدة، الرباط، السنة الخامسة، العدد (٤٩)، تشرين الأول، ١٩٨٨.

٥- الحداوي، الطائع، تكون النص السردي في محن الفتى زين شامة، الآداب،

٦- الحيدري، إبراهيم، ١٩٦٨ الألمانية، أبواب، دار الساقي، بيروت-لندن، العدد ٢٤، العام ٢٠٠٠.

٧- عجينة، بوراوي وأحمد الخديري، حوار مع الروائي جمال الغيطاني، الحياة الثقافية، تونس، العدد (٥٨)، ١٩٩٠.

٨- كيربتشنكو، ڤاليريا، الرواية المصرية بعد الستينيات، فصول، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٣.

٩- مشكلة الإبداع الروائي عند جيل الستينيات والسبعينيات (ندوة)، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢.

١٠- وهبة، مراد، المرأة عام ١٩٩٥م، إبداع، القاهرة، العدد الأول، يناير، ١٩٩٦.

١١- ووخ، باتريشيا، ما وراء القصة، تر: عبدالحميد محمد دفّار، الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الأول، السنة التاسعة عشرة، ١٩٩٨.

١٢- يقطين، سعيد، الميتاروائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مواقف، دار الساقي، لندن، العدد (٧٠/٧١)، شتاء/ربيع، ١٩٩٣.

خامساً : المراجع الأجنبية :

1- Alter, Robert, Partial Magic : The Novel as a self-Conscious Genere, University of Califomia Press : Berkeley, 1978.

2- Barthes, Roland, S/Z : An Essay, Tr. Richard Miller, Hill and Wang : NewYork, 1975.

3- Besterman, Theodore, Voltaire Essays and Another, Greenwood Press : Connecticut, 1980.

4- Bloom Harold, The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry, Oxford University Press : NewYork, 1973.

5- Brook-Rose, Christine, A Rhetoric of the Unreal : Studies in Narrative and Structure Especially of the Fantastic, Cambridge University Press : Cambridge, 1981.

6- Christensen, Inger, The Meaning of Metafiction : A Critical Study of Selected Novels by Steme, Nabakov, Barth and Beckett, Universitetsfort : Oslo, 1981.

7- Crystal, David, A Dictionary of Linguistics and Phonetics, Blackwell : Oxford, 1991.

8- Culler, Jonathan, Framing the Sign : Criticism and its Institutions, Basil Black well; Oxford, 1988.

9- Currie, Mark (ed.), Metafiction, Longman : London-NewYork, 1990.

10- Dipple, Elizabeth, The Unresolvable Plot : Reading Contemporary Fiction, Routledge : London, 1988.

11- Eco, Umberto, Interpretation and Overinterpretation, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

12- Eco, Umberto, The Limits of Interpretation, Indiana University Press : Bloomington, 1994.

13- Eco, Umberto, The Role of The Reader : Explorations in the Semiotics of Texts, Indiana University Press : Bloomington, 1984.

14- Edwards, Lee R., Schizophrenic Narrative, The Jouranal of Narrative Technique, Vol. 19, Nu.1, Winter 1989.

15- Foucault, Michel the Foucault Reader, Paul Rabinow, Penguin Books : London, 1984.

16- Gasiorek, Andrzej, Post-War British Fiction : Realism and After, Edward Arnold : London, 1995.

17- Gass, William H., Fiction and the Figures of Life, Knopf : NewYork, 1970.

18- Hassan, Ihab, The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature, The University of Wisconsin Press, 1982.

19- Hutcheon, Linda A Poetics of Postmodernism : History-Theory-Fiction, Routledge : NewYork-London, 1990.

20- Hutcheon, Linda, Narcissitic Narrative : The Metafictional Paradox, Methuen : NewYork-London, 1980.

21- Hutchinson, Peter, Games Authors Play, Methuen : London- NewYork, 1983.

22- Jameson, Fredric, Metacommentairy, in Contemporary Literary Criticism Modernism Through Poststructuralism, Robert Con Davis (ed.), Longman : NewYork-London, 1986.

23- Kaplan Cora, Wild Nights: Pleasure/Sexuality/Feminism, in Formation of Pleasure, Routledge and Kegan Paul : London, 1983.

25- Kermode, Frank, The Genesis of Secrecy : On the Interpretation of Narrative, Harvard University Press : London, 1979.

26- Krysinski, Wladimmir, The Avant-Garde and its Metatexts, Texte : Revue de Critique et de Theorie Litteraire, Trinity College, Toronto (Canada), 1994.

27- Lodge, David, After Bakhtin : Essays on Fiction and Criticism, Routledgae : London-NewYork, 1990.

28- Lodge, David, The Art of Fiction, Penguin : NewYork, 1992.

29- McCaffery, Larry, The Metafictional Muse, University of Pittsburg Press, 1982.

30- Mattawa, Khaled, Remarkable Remembrances, in Banibal : Magazine of Modern Arab Literature, London, Autumn, 1999.

31- McHale, Brian, Postmodernist Fiction, Methuen : NewYork, 1987.

32- Mklowitz, Paul S., Metaphysics to Metafictions : Hegel, Nietzsche and the End of Philosophy, State University of NewYork Press, NewYork, 1998.

33- Pavel, Thomas G., Fictional Worlds, Harvard University Press : Massachusetts, 1986.

34- Penee, Donna, Moral Metafiction : Counter-Discourse in the Novels of Timothy Findley, ECW Press : Toronto (Canada), 1991.

35- Pirandello, Luigi, Three Plays, Tr. By : Robert Rietty and Others, Intro. by : John Linstrum, Methuen : London, 1985.

36- Plate, Liedeke, I come From a Woman : Writing Gender and Authorship in Helen Cixous's the Book of Promethea, in The Jouranl of Narrative Technique, Vol. 26, Nu.2, Spring, 1996.

37- Prince, Gerald, A Dictionary of Narratology, University of Nebraska Press; Lincoln and London, 1987.

38- Roger, Patricia M., Taking a Perspective : Hawthornes concept of Language and Nineteenth-Century Language Theory, in Nineteenth-Centary Literature, March 1997, Vol.1, No (4).

39- Scholes, Robert, Fabulation and Metafiction, University of Illinois Press : Urbana-Chicago-London, 1979.

40- Simpson, J.A., and E.S.C Weiner The Oxford English Dictionary, Vol. IX, Clarendon Press : Oxford, 1989.

41- Tatsumi, Takayuki, Comparative Metafiction : Somewhere between Ideology and Rhetoric , in Critique, Fall 1997, Vol. 39, Nu. 1.

42- Waugh, Patricia, Metafiction : The theory and Practice of Self-Conscious Fiction, Methuen : London-NewyYork, 1984.

43- Waugh, Patricia, Practising Postmodernism : Reading Modernism, Routledge : NewYork, 1992.

44- Kellman, S., The Fiction of Self-Begetting, in MLA, Vol. 91, December 1976.

45- Woolf, Virginia, The Common Reader-Second Series, Andrew McNeillie (ed.), Hogarth Press : London, 1986.

يحاول هذا الكتاب بحث نمط من الكتابة الروائية يعي ذاته قصياً، وتقوم ركائزه على انعكاسات ذاتية، يقوم بها سارده ليقدّم مادة قصيّة، يغلفها اشتغال نقدي يفتضح الإيهام أو الإقناع، كما نلمسهما في الرواية الواقعية عامة، وهو يعبّر ، في ذلك. عن حالة الإنهاك النوعي التي حلّت بالرواية. لا سيما بُعيد خمسينيات القرن العشرين، وأسهمت في إرساء ما سُمّي لاحقاً : «رواية ما بعد الحداثة».

ومن أبرز ميزات هذا النمط من الكتابة، عدم اتكاء طبيعته الإحالية، كلياً، على محاكاة «الواقع» أو «العالم الخارجي» ، إنما تستولد عوالمه الخاصة من «واقع الكتابة» نفسه.

ولقد وجد هذا الكتاب في عدد من الروايات العربية الحديثة ضالته التطبيقية، وربما كان بعض تلك الروايات، وهو ميتاقصي Metafictional بتفوق، المحفز الرئيس للشروع في كتابته.

ISBN 9953-411-39-5